Neue Zeitschrift für Musik.

Begründet von

Robert Schumann.

Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Band 57.

Juli bis December 1862.

Mit Beiträgen

von

A. W. Ambros in Prag, R. Bechstein in Leipzig, E. v. Blum in Breslau, F. Brendel in Leipzig, H. G. v. Bülow in Berlin, P. Cornelius in Wien, A. Dörffel in Leipzig, F. Dräseke in Vevey, R. Eitner in Berlin, D. H. Engel in Merseburg, P. Fischer in Zittau, G. Flügel in Stettin, R. Franz in Halle, F. Gerstenkorn in Prag, F. Gleich in Leipzig, C. Gollmick in Frankfurt a. M., A. W. Gottschalg in Tieffurth bei Weimar, H. Gottwald in Breslau, R. Günther in Leipzig, J. Handrock in Halle, L. Kindscher in Köthen, J. Kleinert in Grenzdorf in Schlesien, E. Klitzsch in Zwickau, L. Köhler in Königsberg, C. Kretschmann in Burg bei Magdeburg, E. Kulke in Wien, A. Kullak in Berlin, F. P. v. Laurencin in Wien, W. v. Lenz in Petersburg, F. v. Liszt in Rom, D. Lorenz in Winterthur, F. W. Markull in Danzig, A. Müller in Darmstadt, A. Müller in Ems, F. Müller in Weimar, G. Nauenburg in Halle, C. Petersen in Leipzig, R. Pohl in Weimar, H. Porges in Prag, F. Präger in London, C. Riedel in Leipzig, A. Ritter in Leipzig, A. G. Ritter in Magdeburg, C. Ritter in Neapel, G. Rochlich in Leipzig, Th. Rode in Berlin, J. Rühlmann in Dresden, H. Sattler in Oldenburg, R. Schaab in Leipzig, J. Schäffer in Breslau, E. Schelle in Paris, Th. Schneider in Chemnitz, F. Schnell in Hannover, L. Schubert in Dresden, C. Schwarz in Berlin, C. Seiffert in Schulpforta, F. Sieber in Berlin, F. Sobolewski in Cincinnati, A. Sserof in Petersburg, W. Stasoff in Petersburg, A. Stern in Jena, R. Viole in Berlin, R. Wagner in Wien, W. Weißheimer in Mainz, C. F. Weitzmann in Berlin, H. A. Wollenhaupt in New York, H. Zopff in Berlin, — und vielen Ungenannten.

Leipzig,
bei C. F. Kahnt.

Inhalts-Verzeichniss

zum 57. Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

I. Theoretisches und Geschichtliches.

II. Correspondenzen.

Amsterdam.

Berlin.

Breslau.

Carlsruhe.

Chemnitz.

Darmstadt.

Dessau.

Dresden.

Frankfurt a. M.

Gera.

Glückstadt.

Halle.

Jena.

Königsberg.

Kreuzburg a. d. W.

Leipzig.

Lenzburg.

Luzern.

Meerane.

Merseburg.

Petersburg.

Plauen.

Posen.

Prag.

Schulpforta.

Sondershausen.

Weimar.

Wien.

Zittau.

Zürich.

III. Recensionen.

IV. Tagesgeschichte.

V. Vermischtes.

VI. Briefkasten.

VII. Druckfehler-Berichtigungen.

VIII. Anzeigen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 4. Juli 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 1.
Siebenundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Liszt's Faust-Symphonie.

Besprochen von

Richard Pohl.

I.

Rückblick und Umblick.

Es sind jetzt über zehn Jahre verflossen, seitdem diese Blätter Liszt's künstlerisches Walten und Wirken, als Dirigent und Tondichter, mit ebensoviel Sympathie als Consequenz begleitet haben. Dieses letzte Decennium unserer Musikgeschichte umfaßt eine der interessantesten Perioden der Neuzeit, — wenn nicht die allermerkwürdigste: denn in ihr vollzog sich ein Geistesprozeß künstlerischer Umgestaltung und Neugestaltung mit solcher Energie und Folgewichtigkeit, wie seit Beethoven nicht mehr; und er entwickelte sich mit einer Rapidität, welche die aller früheren Epochen, die Gluck'sche vielleicht ausgenommen, übertraf. — Zugleich unterschied sich dieser neueste „musikalische Krieg" von allen vorhergehenden „geistigen Feldzügen" dadurch, daß in ihm von der ersten Stunde an mit dem vollen Bewußtsein dessen gekämpft wurde, was man erreichen, und — was verlassen wollte.

Sowol jene Rapidität als dieses Bewußtsein sind „Zeichen der Zeit". Es ist die Bestimmung des lebenden Geschlechts, den Uebergang von einer abgeschlossenen culturhistorischen Epoche zu einer neuen zu vermitteln, respective zu erkämpfen; aber es liegt auch im Charakter unserer Zeit, diese Prozesse rasch, und wenn es nicht anders geht, gewaltsam zu vollziehen. Wir haben keine Zeit, so lange zu diplomatisiren und zu vermitteln, bis alle Philister der gebildeten und ungebildeten Welt freiwillig ihre Arme öffnen und in den alleinseligmachenden Schooß des „gemäßigten Fortschritts auf breitester historischer Grundlage" uns aufzunehmen endlich bereit sind. Wir müssen vorwärts, weil wir nicht rückwärts gehen können; und da wir die Ziele klar vor Augen haben, und die Werke, die für uns der Höhepunct der Gegenwart, die Geistesblüthe unserer Epoche sind, nicht erst zu erfinden, oder theoretisch zu construiren brauchen, da sie bereits factisch existiren, — so ist auch kein Grund vorhanden, mit unserer Anerkennung vorsichtig und zweifelhaft zurückzuhalten, oder, wie die Juden auf den Messias, noch immer auf eine Lösung und Erlösung zu warten, die unter unseren Augen sich bereits entwickelte!

Für alle ängstlichen oder mißtrauischen Seelen aber, welche nun einmal so conservativ geboren oder erzogen sind, daß die Quintessenz ihrer „Einsicht" sich lediglich auf die „Ansicht" reduciren läßt, ob eine Kunst- oder Geistesbewegung denn auch wirklich „Erfolg" habe oder nicht — für alle diese instinctiven Reactionäre müßte eigentlich der Beweis für die Richtigkeit dessen, was wir seither vertraten, eben schon in der „Erfahrung" zu finden sein. — Hat die „Erfahrung" denn etwa nicht bewiesen, daß Richard Wagner der Mann unserer Zeit, der Erlöser unserer Opernbühne war? — Man blättere aber nur rückwärts in den Bänden dieser Zeitschrift, um sich zu vergegenwärtigen, (denn man vergißt solche Dinge absichtlich sehr schnell) welchen Aufwand von Scharfsinn, Witz und — Grobheit es gekostet hat, um gewissen Leuten erst klar zu machen, daß Wagner ein großer Mann, und seine Opern Kunstwerke seien; welche Opposition zunächst „Tannhäuser", dann „Lohengrin" (in noch höherem Grade) zu überwinden hatten, — während gegenwärtig doch keine Opernbühne in ganz Deutschland — Stuttgart ausgenommen! — gefunden wird, welche beide Opern nicht gegeben hat, sie nicht noch immer giebt und oft genug als Repertoir- und Cassenstücke im „goldenen" Buche verzeichnete. Gegen diese unläugbaren Thatsachen konnten weder die Anstrengungen des rheinländischen Separatismus, noch die Umtriebe der Berliner musikalischen Kreuzzeitungspartei, noch die Professorenweisheit der Wiener Presse, noch der schwäbische Indifferentismus, noch die Frechheiten der Pariser jeunesse dorée etwas ausrichten: der Erfolg ist da und bleibt unantastbar, trotz jener halsstarrigen und harthörigen Opposition, die in ihrem instinctiven Zusammenhalten, ja selbst planmäßigen Ineinanderwirken eine so gewaltige Macht repräsentirte, daß daran jedes mittelmäßige Kunstwerk unläugbar und unfehlbar hätte zugrunde gehen müssen! Die Wagner'schen Kunstwerke aber leben, blühen und schlagen täglich Wurzel in neuen Herzen: kraft des ihnen innewohnenden Genius, den heute zu erkennen freilich weder ein Verdienst, noch eine „Kunst" mehr genannt werden kann, —

den aber vor zehn Jahren zu entdecken und zu preisen noch ein ästhetisches Verbrechen, eine trostlose Verirrung oder lächerliche Verblendung genannt wurde.

Der Deutsche liebt aber nun einmal vor Allem die — Gewohnheit. Er ist ebenso eigensinnig consequent in seinen Vorzügen, wie in seinen Fehlern. Die „Erfahrung" mit Wagner hatte ihn noch nicht genügend belehrt; er fing unverdrossen dasselbe Spiel mit Liszt von vorn wieder an, das er soeben bei Wagner verloren hatte, — wahrscheinlich nach dem Sprüchwort: „was dem Einen recht, ist dem Andern billig!" — Je weniger „recht" nun auch diese versuchten Todtschläge gewesen sein dürften, desto „billiger" wurden sie! So billig, daß jeder literarische Handwerksbursche Courage genug besaß, um mit seinem Knüttel drein zu schlagen! Durfte man nun zwar mitten in diesem tollen Vandalenthum, wie es vor etwa 5 Jahren „Styl" wurde, zu Liszt sagen, wie einst Pitt zu jenem heftig angegriffenen Parlamentsmitglied: „Ich gratulire, Sir; Sie sind auf dem Wege zum großen Mann, denn Sie werden mit Koth beworfen", — so konnten wir uns mit diesem negativen Maturitätszeugniß, welches die übermächtige und übermüthige Gegenpartei in classischem Lapidarstyl unverschämter Grobheiten und unerhörter Rohheiten der „Zukunft" zu deponiren für angemessen hielt, — doch „billigerweise" nicht zufriedenstellen lassen. Wir haben die Fahne des Fortschritts, trotz aller Massenangriffe, auch hier aufrecht zu erhalten gewußt, vor jeder Beschimpfung zu bewahren gesucht und soviel Raum geschafft, als der Fortschritt gerade braucht, um nicht — gehindert werden zu können! —

Das Beste konnte und mußte natürlich auch hier der Meister selbst thun. Denn wären seine Werke eben nicht durchaus lebensfähig gewesen, wären sie nicht die Spitze der gegenwärtigen instrumentalen Kunst, wie Wagner's die der dramatischen, so wären sie sicher nicht fähig gewesen, den zahllosen Widderstößen fast sämmtlicher deutscher Preßbengel-Monitors so unerschütterlich Stand zu halten. Liszt's Eisenpanzer ist das Genie von Gottes Gnaden; er ist gestählt durch sein Künstlerbewußtsein, und jedes neue Werk von ihm legt einen neuen Panzer um sein stolz und sicher dahin steuerndes Admiralschiff. — Wohin es segelt? — steht in seinen Partituren verzeichnet, ist aber nicht so leicht und obenhin zu erledigen, oder gar zu „beseitigen", wie seine Gegner sich und Anderen vorzulügen versuchten.

Vergebens wird die rohe Hand
Am Schönen sich vergreifen:
Man kann den einen Diamant
Nur mit dem andern schleifen!

Wir haben es sowol an Anderen, wie an uns selbst erfahren, daß Liszt's Orchesterwerke ein eifriges Studium, ein sorgfältiges Insichversenken verlangen, bevor man behaupten darf, daß man sie versteht. Man muß in diese, nichts weniger als landläufige und allerweltgefällige Tonsprache sich erst hineindenken, man muß seine Tonwelt gleichsam noch einmal in sich selbst durchleben, ehe man den in ihr waltenden Geist begreifen lernt, dann aber um so sicherer auch bewundern und lieben muß. Es ist das natürlich keine Specialität der Liszt'schen Werke allein, sondern eine Eigenschaft aller bedeutenden Kunstwerke, sie stammen woher sie wollen. Namentlich dann, wenn mit diesen Kunstwerken ein neues Princip hervortritt, wenn in ihnen eine neue Idee waltet, sind Zeit (für das Publicum) und eingehendes Studium (für den Fachmann) zwei unerläßliche vorausgehende Bedingungen, bevor derartige Werke den Platz und die Bedeutung eingeräumt erhalten, welche ihnen gebühren.

Die trockene Analyse allein reicht hierbei nicht aus. Sie ist allerdings das probate Mittel, die musikalische Factur zu erkennen und die Theile auseinander zu legen, — aber das „geistige Band" giebt sie uns nimmermehr, und dieses ist es doch, was bei Liszt, wie bei jedem poetisch schaffenden Tonkünstler, den innersten Kern seiner Werke bildet. Zwar haben auch die schon genug zu thun, die mit den Hüllen dieses Kernes sich ausreichend vertraut machen wollen. Ich sage wollen, weil leider bei so Vielen sogar der Wille fehlt. Die echten „Gegner" — und es sind darunter „sehr ehrenwerthe" Leute — wissen nämlich schon im Voraus, „daß Nichts darin zu finden sei", — und ersparen sich die Mühe des Suchens. Andere bringen wohl den guten Willen dazu mit, es fehlt ihnen aber so gänzlich an jedem poetischen Sinn, an jedem höheren geistigen Verständniß, daß sie „mit dem besten Willen" da Nichts als gewöhnliche Notenköpfe sehen, wo ein Anderer geniale Geistesblitze schaut. Es ergeht ihnen wie Faust's Famulus, der „nichts als einen schwarzen Pudel" gewahrt, während Faust den „Feuerstrudel auf seinen Pfaden ziehen" sieht. Da eine vollständige „Fusion" dieser verschiedenen Parteien nun nicht eher zu erwarten sein dürfte, bis auch Liszt's Werke, wie die seiner großen Vorgänger, das kanonische Alter erreicht haben, begnügt man sich vorläufig mit der „Confusion" der Begriffe und Urtheile, fischt dabei im Trüben und sucht sein phantasieloses Kunst-Schäfchen, so gut es geht, ins Trockene zu bringen.

Es liegt schon in der Reihenfolge der Publication der Liszt'schen Orchesterwerke eine so gewaltige Steigerung, daß sie sogar denen Achtung abnöthigen müßte, welche mit den Werken selbst sich noch nicht „befreunden" konnten, zur Abwechselung unterdeß also vorziehen, sie zu „befeinden". — Daß die Entstehung gerade jener Werke, welche das meiste Aufsehen, wie die meiste Opposition erregt haben, mit wenigen Ausnahmen weit älter ist, als ihre Veröffentlichung, habe ich schon zu verschiedenen Malen betont und werde dies später auch chronologisch beweisen. Hierdurch kommt jener so häufig behauptete Satz in Wegfall: Liszt habe alle diese Werke in wenigen Jahren gleichsam aus dem Aermel geschüttelt und aus bloßer Künstlerlaune nebenbei in die Welt gesetzt; was aber so massenhaft producirt werde, könne doch unmöglich tieferen Gehalt und bleibenden Werth besitzen ꝛc. Man kennt die brillante Logik dieser Doctrinäre, die umgekehrt, sobald Händel das größte Oratorium in 14 Tagen schrieb, oder Mozart eine Ouverture in einer Nacht, — dies durchaus in Ordnung finden, und den Himmel für das Wunder an Productionskraft preisen, das er an Jenen offenbar werden ließ! — Das „Nonum praematur in annum" wurde von Liszt bei den meisten seiner Werke so gewissenhaft befolgt, wie selten von einem Componisten, obgleich gerade er, was die Sicherheit der Conception, die Präcision und Schnelligkeit der Arbeit betrifft, sich mit Jedem messen könnte!

Wenn demnach die Reihenfolge der Publicationen die der Compositionen auch keineswegs in strenger Ordnung bezeichnet, so beweist diese Aufeinanderfolge doch umsomehr, daß Liszt, ein sicheres, hohes Ziel vor Augen, und die noch ungebahnten Wege dahin mit bewundernswerther Consequenz verfolgend, die höchsten Spitzen seines Künstlerstrebens, die eigentlichen Schwerpuncte seines Wirkens, auch am längsten und sorgfältigsten theils im Kopf und Herzen, theils im Portefeuille mit sich getragen hat. Von der ersten Conception bis zum Mo-

ment des Erscheinens haben seine größten Werke durchgängig mehrere Jahre, ja oft ein Jahrzehent, als Manuscript vorgelegen, und in dieser Zeit mehr als ein Mal eine gewissenhafte Durcharbeitung, in einzelnen Fällen sogar eine gründliche Umarbeitung erfahren.

Als Ausgangspunct von Liszt's neuester Schaffensperiode möchten wir seine zwei Clavierconcerte und die Clavier-Sonate bezeichnen. Es scheint uns, als ob die künstlerische Stellung und eigenthümliche Bedeutung dieser Werke für Liszt's Entwickelungsgang von der Kritik noch nicht genügend erkannt, wenigstens noch nicht hinreichend betont worden ist. Es würde zu weit führen, gegenwärtig darauf näher einzugehen; wir begnügen uns daher vorläufig, Diejenigen, denen es um ein musikalisches Studium Liszt's ernstlich zu thun ist, auf diesen Incidenzpunct besonders aufmerksam zu machen, wo die Clavierperiode und die Orchesterperiode Liszt's sich durchschneiden, und der formelle Regenerationsprozeß, — der durch die „Symphonischen Dichtungen" später so gewaltigen Lärm im Lager der Philister erregte, — nicht nur beginnt, sondern sofort schon herrliche Geistesblüthen treibt.

Als erste Gruppe der letzteren wären etwa „Prometheus", „Orpheus", „Tasso", „Preludes", „Mazeppa" und „Festklänge" zu bezeichnen, die in verschiedener Form und Bedeutung den idealen Ausbau der „symphonischen Dichtung" vollendeten. Die zweite Gruppe gipfelte sich in den gewaltigen Spitzen der „Bergsymphonie" und „Hungaria" — Beides noch viel zu wenig gekannte und aufgeführte Werke, — welche sowohl in der Breite ihrer Anlage, wie in der Tiefe der Conception, unstreitig die hervorragendsten in der großen Scala der symphonischen Dichtungen sind, und als Mittelglied zwischen diesen und den eigentlichen „Symphonien" betrachtet werden müssen, welche nunmehr erst zur Veröffentlichung gelangten. Im Jahre 1859 erschien die große „Graner-Messe"; 1860 die „Dante-Symphonie"; 1861 kamen die „Prometheus-Chöre" heraus und jetzt liegt nun der „Faust" vollendet vor uns. Er ist bei Julius Schuberth (in Leipzig und New York) in Partitur (Ladenpreis 7 Thaler) schon im vorigen Herbst, und im Clavier-Auszug für zwei Pianoforte zu vier Händen (Preis 3⅓ Thaler) soeben erst erschienen.

Dieses neueste Werk halten wir zugleich unter allen, die von Liszt bis jetzt zur allgemeinen Kenntniß gelangten, für das allerbedeutendste und wirkungsvollste, — obgleich sehr gewichtige Stimmen dem „Dante" den Vorzug geben. Vom rein musikalischen Standpunct dürfte diese Frage wohl schwer zu entscheiden sein. Im Folgenden hoffen wir aber wenigstens andeutungsweise darlegen zu können, daß das von Liszt in den „symphonischen Dichtungen" sowol nach formeller als ideeller Seite durchgearbeite Princip der Einheit in der Mannigfaltigkeit thematischer Transformation, im „Faust" seinen höchst denkbaren Gipfelpunct erreicht hat, während der „Dante", bei aller erschütternden Gewalt der einzelnen Sätze, seinem durchaus verschiedenen poetischen Gehalt entsprechend, eine solche Einheit weder aufweisen konnte noch durfte. Denn der gewaltige Riß, die unvereinbare Kluft, welche zwischen Hölle und Himmel bestehen und ewig fortbestehen werden, mußten bei der poetisch-musikalisch eindringenden Art und Weise des Liszt'schen Schaffens, auch in der „Dante-Symphonie" nothwendigerweise zum Ausdruck kommen.

Dagegen zeigt der „Faust" (wiederum seinem poetischen Vorbild entsprechend) einen innigen Zusammenhang der einzelnen Gestalten, verbunden mit einer wunderbaren Steigerung der Wirkung vom Anfang bis zum Ende. Der Uebergang vom Zweifel und Schmerz zur Seligkeit der Liebe; von der Verneinung zur Bejahung; von der Reue zur Erlösung, vollzieht sich hier in einem stetig verlaufenden, rein menschlichen, von jeder poetischen Natur unmittelbar und ohne Hervorhebung irgend eines besonderen Glaubens, nachzuempfindenden seelischen Prozeß. Und wem diese Nachempfindung von der ihn zu stiefmütterlich behandelnden Natur nun einmal versagt sein sollte, der mag sich immerhin an das rein Musikalische halten und versuchen, ob er von dieser, selbst rein technisch betrachtet äußerst interessanten und anregenden Seite, dem Werke besser „beikommen kann".

Der Erfolg hat bis jetzt schon bewiesen, daß „Faust" ganz dazu angethan ist, neben „Prometheus" ein entschiedener Liebling der unbefangenen Musiker, wie jedes empfänglichen Publicums zu werden. Die beiden ersten Aufführungen während der Septemberfeste (1857) und der Tonkünstler-Versammlung (1861) zu Weimar waren sofort für sein Schicksal entscheidend; sie hatten glänzende Erfolge. Seitdem sind die „Euterpe" zu Leipzig, sowie die Hofcapellen zu Löwenberg und Sondershausen (wie immer die ersten auf der Bahn des Fortschritts) mit glücklichem Gelingen nachgefolgt. Seinen „Weltgang" hat „Faust" zwar erst begonnen und noch lange nicht vollendet, doch bedarf er dazu keines weiteren Künstlersegens: er schafft schon selbst

„sich einen großen Kreis,
„Um ihn gewisser zu erschüttern."

Die Musik in der deutschen Cultur- und Literatur-Geschichte.

Bereits seit einiger Zeit hat sich der Kunsthistoriker und Culturhistoriker aller Richtungen die Ueberzeugung bemächtigt, daß es fast unmöglich ist, bei der Schilderung der Zustände einer Kunst, alle anderen unberücksichtigt zu lassen. Die Wechselwirkungen des Lebens auf die Künste, der Künste aufeinander und wiederum auf das Leben, offenbaren sich schließlich jedem Auge. So unzweifelhaft aber nun auch in der neuesten kunsthistorischen Literatur sich das Bestreben zeigte, diesem Zusammenhang gerecht zu werden und jeder Kunst ihre eigenthümliche Bedeutung, ihre Stellung im Geistesleben der betreffenden Nation einzuräumen, so ließ sich nicht verkennen, mit welcher stiefmütterlichen Art hierbei vorzugsweise die Musik behandelt wurde. Auf der einen Seite (und hauptsächlich) trug eine in literarischen Kreisen althergebrachte Entfremdung von allen und jeden musikalischen Interessen, auf der andern allerdings auch die erst im letzten Jahrzehnt aus ihrer früheren Isolirung herausgetretene musik-geschichtliche Literatur die Schuld hiervon. — Daß in dieser Beziehung ein völliger Umschwung, eine totale Aenderung erfolgt ist, davon legt uns der soeben erschienene erste Theil der „Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert" von Hermann Hettner (Braunschweig, Vieweg & Sohn, 1862) ein vollgültiges Zeugniß ab. In ihr zum ersten Male finden wir eine entsprechende und jede bedeutende Erscheinung ins Auge fassende Berücksichtigung der Musik, ihres Einflusses, ihrer Stellung im damaligen Culturleben des deutschen Volkes. Schon in seiner Einleitung: „die deutsche Bildung des 16. und 17. Jahrhunderts", sagt der Verfasser, nachdem er eine Charakteristik der traurigen Zustände in bil-

bender Kunst und Dichtung gegeben: „Einzig die Musik verharrte in fester, ruhiger Stetigkeit. Wie die geistlichen Kreuz- und Trostlieder rührend abstechen gegen die gelehrte Kaltherzigkeit der übrigen Dichtung, so nährten still und unbemerkt die schlichten deutschen Cantoren die erstorbene und verfolgte Innerlichkeit deutschen Volkssinnes, während ringsum deutsche Sitte und Denkart unwiederbringlich verloren schien.“ — Bei dieser Anschauung und Gewißheit ist es folgerichtig, wenn der Verfasser im ganzen Verlauf seiner Geschichte ununterbrochen der gleichzeitigen musikalischen Zustände gedenkt und ältere und neuere musikgeschichtliche Werke ebenso zu seinen Quellen zählt, als die literar-historischen. Zwei größere Abschnitte sind allein in diesem ersten Bande der Musik gewidmet, von denen der erste „H. Schütz und die italienische Oper; die Oper in Hamburg“ (S. 187—200.) bespricht, der zweite hingegen eine Charakteristik vorzüglich Bach's und Händel's (S. 411 bis 422.) giebt. „Inmitten des verheerenden dreißigjährigen Krieges“, sagt Hettner in den angedeuteten Abschnitten seines Buches, „war die Musik das Asyl gewesen, in welches sich die Idealität des deutschen Gemüthes aus trostloser Gegenwart gerettet hatte. Und so war es auch nach dem Frieden. Die Musik namentlich als Trägerin des geistlichen und weltlichen Liedes war die wahrhaft volksthümliche Kunst.“ — Und weiter: „Was die Dichtung erst unter schweren Irrungen erreichte und was die bildende Kunst bis auf den heutigen Tag nur in einzelnen hervorragenden Meistern erreicht hat: die lebendige Verschmelzung des geläuterten Formgefühls mit dem ursprünglich Eigenen und Volksthümlichen, das wurde von der Musik bereits zu einer Zeit erreicht, da Dichtung und bildende Kunst noch im tiefsten Verderben lagen.“

In der Literaturgeschichte Hettner's begegnen wir zum ersten Mal auf gelehrter, auf literarischer Seite, solch voller Würdigung der Musik, ihrer Geschichte, ihrer Stellung im geistigen Sein des deutschen Volkes. Jedenfalls erfährt in den folgenden Bänden des in jeder Hinsicht bedeutenden und vorzüglichen Werkes, die Musik der späteren Jahrzehnte des achtzehnten Jahrhunderts eine gleich liebevolle Berücksichtigung. Auch wenn wir in der Folge nicht mit allen Urtheilen und Anschauungen des Autors übereinstimmen sollten, müssen wir ihm Glück wünschen, nicht gleich Anderen eine der wichtigsten und größten Culturäußerungen bei Seite gelassen zu haben, wo es darauf ankommt, die ganze Breite einer Cultur lebendig und getreu zu schildern. **

Aus Wien.

V.

Unser Opernjahr hätte nicht bedeutsamer schließen können, als mit „Lohengrin“. Aus diesem glücklichen Zufalle indeß eine auch nur irgendwie hervorragende Stellung unserer Opernbühne zum geistigen Gesammtleben der Gegenwart folgern zu wollen, wäre ein Fehlschluß. „Lohengrin“ war über Jahr und Tag aus den Räumen des Kärnthnerthortheaters verdrängt. Manche Stimme gerechter Mißbilligung ließ sich vernehmen über so schnöde Behandlung einer bei jedesmaligem Auftauchen beifällig begrüßten, ja bejubelten Erscheinung. Man fing an, sich derartiger Bloßstellungen zu schämen, und brachte endlich in den letzten Tagen der Opernsaison 1861 bis 1862 möglichst rasch nach einander drei Vorstellungen des „Lohengrin“. Hr. Ander (Lohengrin), Fr. Dustmann (Elsa), der uns wieder beschiedene frühere Telramund (Herr Beck), endlich Hr. Dr. Schmid als Heinrich der Vogler bedürfen jetzt eben so wenig eines lobenden öffentlichen Anwaltes mehr, wie unser Esser's feuriger Leitung anvertrautes Meisterorchester. Hr. Hrabanek als Heerrufer, bereits von früher her bekannt, wirkte mindestens nicht störend. Dasselbe gilt von Hrn. Lay, welcher in Verhinderung Hrn. Hrabanek's bei der dritten Vorstellung des „Lohengrin“ im letzten Augenblicke die schwierige Rolle des Heerrufers übernommen hatte. Auch unser Chor, freilich ein kampfesmüder, nach kernigerem Ersatze begehrender Invalide, that zum Mindesten sein Möglichstes. Neu war Frl. Destinn als Ortrud. Stimmlich und declamatorisch reich begabt, war das Spiel dieser mehrfach aufmunterungswürdigen Anfängerin eben so sichtlich von ihrem Stoffe erfüllt, wie auch maßvoll. Sanglich genommen, blieb an dieser Ortrud wol allerdings noch Viel zu wünschen übrig. Indeß gereicht es dem bis jetzt noch in ziemlich entschiedenem musikalischem Naturalismus befangenen Streben Frl. Destinn's immerhin zur Ehre, des überaus schwierigen Gesangstheiles der Ortrud bis zu gewissen Grenzen Herr geworden zu sein.

Soviel über das „finis coronat opus“ des abgelaufenen Operntheaterjahres. Allein auf die gewichtvollen Fragen: Was wurde sonst seit Jahresfrist geboten? Nach welchem Plane, in welchem Sinne, mit welchem Geiste wurde der dargebotene Stoff aufgegriffen und durchgeführt? Welcher nennenswerthe Fortschritt ist unserem Opern-Cultus seit eben bezeichneter Frist erwachsen? ergiebt sich nichts Gutes als Antwort.

Die Frage nach dem Was unseres durchlaufenen Opernstoffes wirft ihr erstes Augenmerk auf das dargebotene Neue, ihr zweitnächstes auf die Pflege des von früher Bekannten. Nun lauten die Novitäten des Wiener Opernjahres 1861 bis 1862 folgendermaßen: Gounod's „Faust“ (Margaretha) im Fache der großen Oper; „das Glöckchen des Eremiten“, der „häusliche Krieg“ („die Verschworenen“) und „die Heimkehr aus der Fremde“ in der Operette. — Welcher Gewinn aber aus solchen Darbietungen erwachse, kann Jeder ohne Kopfbrechen erschließen. Ich meinestheils möchte diese neu aufgetauchten Erscheinungen folgendermaßen klassificiren: Maillart's Operette wirft in Miniaturgestalt, Gounod's langathmige Oper hingegen in riesigen Dimensionen der wüsten, gedankenlosen Unterhaltungssucht des großen Haufens einen Köder hin. Schubert's und Mendelssohn's Operetten wirken zwar anregend nach sehr vielen, künstlerisch vollberechtigten Seiten. Alle diese Novitäten lassen aber das Eine und Einzige, um das es im zeitgemäßen Musikdrama vorzugsweise noththut, entweder ganz aus dem Auge (Maillart und Gounod), oder sie zersplittern diesen großen Weltgedanken in so viele Theile und Theilchen, daß von seinem Dasein kaum mehr als die ahnungsreiche Spur übrig bleibt (Schubert und Mendelssohn).

Wie steht es nun aber mit den Reprisen? Betrachtet man zuerst die seit Längerem nicht dargebrachten und erst neuestens wieder aufgegriffenen Opern unseres Repertoirs, so heißen sie — der Zeitfolge ihrer erneuerten Darstellung nach —: „Norma, Liebestrank, Hans Heiling“ (diese Oper als erstes Licht in den Finsternissen), „Maria di Rohan“, die „Regimentstochter“, die „weiße Frau“ (letzteres Werk als zweiter Aristokrat mitten unter Humbug), „Martha“, „Lohengrin“ (dritte, lang in den Meereswellen der Janhagelmusik versunken geglaubte Perle), endlich die „Ballnacht“ (vierte Rose mitten

in verwelktem Gesträuche). Daß, nächst „Lohengrin", für den urbildlich zeitgemäßen Umschwung des Musikdramas, unter all den jetzt genannten Werken nur der seit August 1846 bis November 1861 in unseren Opernarchiven sanft ruhende „Hans Heiling" uns ein Licht aufgesteckt hat über Dasjenige, was die ein Höheres ahnende Vergangenheit (bezüglich dramatisch wahren und musikalisch schönen Ausdruckes) erstrebt und theilweise auch erfüllt hat, wird jeder Kenner ohne Weiteres einsehen.

Und nun die aus verwichenem Opernjahre in das ebenabgelaufene herübergenommenen Reste? Sie zerfallen, meines Erachtens, in poetische und in gründlich wie gröblich prosaische; endlich in solche, denen eine gewisse achtbare Mittelstellung zwischen beiden Klassen einzuräumen ist. In erstere Reihe zählen: die in ihrer Art ewig mustergiltige Gluck'sche „Iphigenia auf Tauris" obenan gestellt, weiter noch die immer lebenskräftigen drei Mozart'schen Opern: „Don Juan", „Zauberflöte" und „Hochzeit des Figaro", welchem Dreibunde sich der „Schauspieldirector" als ergötzliches Confect beigesellt. Es gehören ferner dahin: Beethoven's „Fidelio", Cherubini's „Wasserträger", C. M. Weber's „Freischütz" und „Oberon", Spohr's „Jessonda" und Wagner's „fliegender Holländer". Dieser letztere wird nach wie vor mit der jüngst gerügten und trotz aller Beschönigungsversuche ungerechtfertigten Kürzung des Matrosenchores im dritten Aufzuge gegeben. „Euryanthe" und „Tannhäuser", Repertoiropern früherer Jahre, wurden im jetzigen vollständig umgangen. Warum? Darnach darf einer vermeintlich unfehlbaren Bühnenleitung gegenüber wol gar nicht gefragt werden. Ich wage es aber dennoch, diese Frage aufzuwerfen, und habe dazu mein gutes Recht. Dieses ist im Wesen der Werke selbst und in dem ihnen bei jeder Vorstellung zutheilgewordenen zahlreichen Besuch und warmen Beifall sattsam begründet. — Der zweiten Reihe gehören die Allerweltsopern Meyerbeer's, Halévy's, Verdi's, Flotow's und Balfe's an. Auf die vier erstgenannten Namen fällt im diesjährigen Wiener Opern-Repertoir wol die höchste Ziffer, namentlich auf die vier allbekannten Kinder Meyerbeer's. — In die dritte, mittlere Rangstufe zählte Rossini's „Tell" vor allem Anderen. Gegen die weitere Opernmusik dieses Meisters bleibt unser Hopfoperntheater jetzt wie sonst verschanzt. Es gehört ferner in diese Mittelklasse „Dom Sebastian", dieser „glanzvolle Trauermarsch mit hinzugefügter großer Oper", wie neulich Jemand eben so witzvoll als bezeichnend geäußert. Einst standen auch Auber's „Stumme", dessen „Fra Diavolo" und „Antheil des Teufels" in dieser Reihe. Jetzt findet nur mehr die seit zwölf Monden ein einziges Mal kredenzte „Ballnacht" des französischen Meisters hier eine Stelle. Warum? — Ich sagte schon oben: diese Frage rangire unter die an hiesiger Opernbühnenstelle gründlich verbotenen. Es müßte ja sonst auch nach ungleich Wichtigerem aus altitalienischer, französischer und deutscher Opernzeit gefragt werden. Denn alle diese Richtungen glänzen im Kärnthnerthortheater seit Längstem schon durch ihre — gänzliche Abwesenheit. Endlich gehören noch in diese dritte Reihe der achtungsvoll hier geduldeten Opern: „das Nachtlager in Granada", dann „Czaar und Zimmermann", endlich die „lustigen Weiber von Windsor". Der „Wildschütz", erst 1860 in das hiesige Repertoir aufgenommen, ist schon seit 1861 aus demselben verdrängt. „Hans Sachs", die „beiden Schützen" und viel Anderes gleicher und höherer Art verhält sich der Wiener Hofopernbühne gegenüber als gar nicht daseiend oder gar als nie Dagewesenes.

Wo ist da auch nur die leiseste Spur zu finden von dem, was man Plan, Logik, oder gar in was immer für einem Bezuge gerechtfertigte ästhetische Gliederung nennt? Die Geist- und Gesinnungslosigkeit hat eben keine andere Basis, als — sich selbst. Ueberall Lücken, überall zusammenhangslose Theile, nirgends ein ganzes Bild auch selbst nur einer einzigen Lebensepoche des Musikdramas. Durch das ganze Verfahren unserer Opernbühnenleitung geht nur Ein leitender Hauptgedanke. Dieser heißt: möglichst wolfeiles Amusement durch möglichst bunten Wechsel. Solcher Grundsatz aber, wenn — wie hier — in sein äußerstes Extrem verfolgt, heißt und gebiert nichts mehr und nichts minder, denn hohlste, geistloseste Einförmigkeit, und deren unausbleibliche Folgen: Langeweile und Ueberdruß aller unbefangen Denkenden. Man geht am Ende nur des leidigen Muß oder des noch schlimmeren faut de mieux halber in das Theater. Der Zweck einer solchen Anstalt: Ernst im Heiteren, ist — in Folge dieses Gebahrens — nach welcher Richtung hin man es auch betrachtet, gründlich verfehlt.

Ueber den ausführenden Theil unserer hiesigen Hofopernvorstellungen habe ich mich im September- und Octoberhefte des letzten Jahrganges der „Anregungen" eingehend ausgesprochen. Ich kann mich um so berechtigter auf die dort gegebenen Auseinandersetzungen berufen, als sich bezüglich der alten Garde unserer Opernmitglieder seitdem weder im Guten, noch im Bedenklichen und Ueblen auch nur das Mindeste geändert hat. Das: möglichst hübsch beim Alten bleiben, ist überhaupt — mit höchst seltenen Ausnahmen — in All und Jedem Grundzug dieser Anstalt. — Ich habe daher blos von den Leistungen einiger wenigen, seither angeworbenen Glieder der Kärnthnerthorbühne zu sprechen. Hier nenne ich denn zuerst die Damen Destinn, Bettelheim, Fischer und Lichtmay, ihnen zunächst den in kleinen Baritonpartien mit ziemlichem Erfolge verwendeten Hrn. Neumann und den zur erzwungenen Freude Weniger und zum Ueberdrusse Vieler seit etwa Jahresfrist in Permanenz erklärten Gast, Hrn. Stighelli. — Ueber Frl. Destinn wurde schon mehrfach gesprochen. Ihre Geisterkönigin im „Heiling", ihre Ortrud, endlich ihre Recha in Halévy's „Jüdin" gaben Zeugniß von einer eben so vielversprechenden Ueppigkeit des Stimmorgans, als von einer sehr klaren, ausdrucksvollen Betonung des gesprochenen und gesungenen Wortes. Auch bekundet Frl. Destinn's Darstellungsweise eine gewisse angeborene Erregtheit und eine aus wahrer Liebe für ihren Beruf hervorgegangene Leidenschaftlichkeit der Stimmung, die, selbst mitten im Pathos, zumeist das Rechte zu treffen weiß. Sanglich bleibt jedoch noch Vieles zu wünschen und abzustreifen. So das beständige Tremoliren und das sehr häufige Distoniren, endlich die ihrem maßvollen Spiele widersprechend gegenübergestellte, allzugrell aufgetragene Betonungsart. Nur unter Voraussetzung der Tilgung dieser üblen Gewohnheiten, dürfte dem Fräulein dereinst noch eine bedeutende, namentlich schauspielerische Zukunft vorherzusagen sein. — Frl. Bettelheim ist eine eben so reichbegabte, als gründlich durchbildete, echte Musiknatur. Im Clavierspiele wie in der Kunst des Gesanges heimisch, ist diese Dame nach beiden Richtungen durch eine strengdeutsche Schule gegangen. Bach-, Händel-, Beethoven'sche Claviermusik ist Frl. Bettelheim eben so geläufig, wie jene Mendelssohn's und Schumann's. Dieser Zug nach dem Ernsten, Wahren giebt auch ihrem musikalisch-dramatischem Wirken eine unter allen Bedingungen willkommen zu heißende Farbe. Wort und Ton gelten der jungen Künstlerin als gleichberechtigte Factoren. Zu diesen mit einander versöhnten Elementen einer reichen musikalischen Anlage und Durchbildung tritt bei Frl. Bettel-

heim noch ein großentheils treffendes Erfassen des darzustellenden Charakters im Ganzen wie in jeder einzelnen Situation. Dazu kommt noch das Freisein ihrer Vortragsweise von jeder Unart. Bei so klar hervorspringenden Vorzügen beirrt hier zuweilen nur der grelle Mangel an reinem Tonansatze. Das Frl. Bettelheim auf unserer Opernbühne zugewiesene Fach der Matronen und wesentlich dämonisch gefärbten Rollen (Gertrud im „Heiling", Nancy in der „Martha", Martha im „Faust", die Marquise in der „Regimentstochter", Arvverson in der „Ballnacht", Schulzens Frau in der „Heimkehr" u. s. w.) contrastirt eigenthümlich mit der Jugend dieser Dame. Es gereicht daher das Hineinfinden in ein ihrem angeborenen Naturell so Fremdartiges, dem Talent, und der Bildungstüchtigkeit des Frl. Bettelheim zu großem Lobe. — Frl. Fischer verspricht, eine sehr artige Soubrette zu werden. Ihr Gesang und Spiel kennzeichnet sich durch seine echte, ungeschminkte Anmuth, selbst im Burlesken. — Frl. Lichtmay endlich, bisher meist in Meyerbeer'schen und Verdi'schen, leider aber auch u. A. in Mendelssohn's Operette (als Lisbeth) beschäftigt, ist durch und durch Manieristin. An ihre Bildungsfähigkeit möchte gezweifelt werden. Anspruchvoll in Allem und Jedem, scheint bei Fräulein Lichtmay auch jene Zeit längst vorüber, wo eine Umkehr zu Besserem noch möglich wäre.

Dies unsere Opernzustände von 1861—62. Trotz mancher Lichtpuncte, zeigt sich in den meisten Stücken nur leidige Halbheit. Es offenbart sich ferner beinahe allenthalben eine arge Wohldienerei gewissen Schichten des Publicums gegenüber. Selten aber tritt eine durchgreifend erfreuliche Leistung oder ein erheblicher Fortschritt im Großen und Ganzen zutage.

Um wie Vieles besser unser Concertleben bestellt sei, haben Ihnen meine einzelnen Berichte aus dieser Saison hinreichend gezeigt. Ein Publicum, Angesichts dessen es möglich geworden ist, für das echt polyphone Kunstwerk, gleichviel ob aus älterer oder neuerer Zeit stammend, und ob der rein vocalen, instrumentalen oder gemischten Sphäre angehörig, einen Boden zu gewinnen: ein solches Publicum behauptet schon immerhin eine nennenswerthe Culturstufe. Dasselbe gilt von jenen Musikern, deren Thatkraft der Ausgangspunct eines solchen Fortschrittes gewesen. Daß altitalienische und altdeutsche Kirchenmusik, Seb. Bach's „Matthäuspassion", Beethoven's spätere Kammermusik, wie seine neunte Symphonie und Dbur-Messe; daß endlich — von Mendelssohn und Schumann, als von längst entschiedenen Lieblingen der Wiener Musikwelt zu geschweigen — auch der Symphonist Berlioz hier wieder gehört worden, läßt ergiebige Hoffnungen für einen nach und nach immer durchgreifenderen Umschwung des Tonbewußtseins mit Sicherheit gewärtigen.

Für Händel, die nothwendige Ergänzung Seb. Bach's, wäre aber noch weit thatkräftiger und auch der Zahl nach ergiebiger einzustehen, als dies bisher der Fall gewesen. Man hätte in diesem Falle ein um so leichteres Spiel, als sich ja Händel zu Bach wie der von vornherein eingänglichere, volksthümlichere, zum rein philosophischen Dichterdenker verhält. Ist ferner Schumann bei uns so sehr in das Vollblut gedrungen, warum versperrt man bis jetzt den vollberechtigten neueren Trägern dieser Richtung alle Wege in unsere Concertsäle? Ich meine damit: Johannes Brahms, Robert Franz, Kirchner u. A. Von gewisser Seite her will man zwar jetzt allerdings bei uns mit unermüdlichem Eifer für das Mendelssohn-Epigonenthum Chorus machen. Da kommt man aber nahe an zwei Jahrzehnte zu spät! So achtungswürdige Talente wie Gade, Hiller, Rietz, Sterndale-Benett auch immerhin darunter sein mögen, so darf man nicht vergessen, daß der Höhepunct ihres Wirkens schon längst für alle Welt erreicht war, bevor man hier erst auf die Einführung ihres Vorbildes, Mendelssohn, bedacht gewesen. In gegenwärtigem Zeitpuncte wirkt indeß selbst das Beste dieser Epigonen schon entschieden matt, weil durch sehr Vieles Anderes und ungleich Höheres von der Stelle gedrängt. Haben R. Wagner's Opern in der vorurtheilslosen Wiener Intelligenz so Wurzel gefaßt, warum sollte den auf dasselbe Gestaltungsprincip erbauten symphonischen Dichtungen Liszt's nicht derselbe Erfolg zutheil werden können? Ist endlich für Liszt einmal fester Boden gewonnen, warum sollte Talenten wie Raff, Sobolewski, Cornelius, Lassen u. A. nicht ein Pförtchen unserer Concertsäle — und beziehungsweise Opernbühnen offen gehalten werden? Erfährt ja schon seit Langem der ohne Frage begabte, doch bis jetzt auf einer Seite ganz unentschiedene, auf anderer wieder so starre Kosmopolit Rubinstein in unseren Concertprogrammen eine theils verfrühte, theils gründlich verspätete Berücksichtigung! Es gilt vor Allem, herauszukommen aus flachem Naturalismus. Es gilt, herauszutreten aus blinder, liebloser Voreingenommenheit wider gewisse, nicht gleich auf den ersten Blick durchschaubare Kunstrichtungen.

Das moderne Publicum, vornehmlich das süddeutsche, hat aber bisher an zwei Uebeln gekränkelt. Das eine derselben heißt: Zähigkeit gegenüber allem ihm nicht augenblicklich Einleuchtenden. Das andere hingegen liegt in einer allzugroßen Nachgiebigkeit und einseitigen Hingabe an alles, dem neueren Publicum vom ersten Eindrucke aus Sympathische, weil seine Denkträgheit Unterstützende. Beide Uebel verhalten sich — dem Wortlaute nach — zu einander als Gegensätze, sinngemäß jedoch als unmittelbare Consequenzen. Die gründliche Ausrottung beider Krebsschäden durch ein vermittelndes Dritte ist unerläßliche Aufgabe der Zeit. Dies Dritte heißt: vorurtheilsloses Beschauen und Durchforschen des dargebotenen Neuen und des ungewohnten Alten. Zu solchem thatgewordenen Erkennen muß es denn nach und nach bei uns kommen. Dann erst wird von einem culturgeschichtlich bedeutsamen Kunst- wie allgemeinen Geistesleben unserer Residenz, und Süddeutschlands überhaupt, die Rede sein können. S.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. — Musikalische Abendunterhaltung im Conservatorium der Musik. — Die am Freitag den 27. Juni stattgehabte Abendunterhaltung war eine sehr interessante. Der aus Brüssel hier anwesende Musiklehrer Herr J. Landwehr brachte ein — von Schülern der Anstalt ausgeführtes — Quartett für Streichinstrumente (Gmoll, Manuscript) zu Gehör, und documentirte sich dadurch als ein tüchtig und vielseitig gebildeter Tonsetzer. Das Quartett selbst ist durchweg in polyphonem Style gearbeitet, namentlich erregte der erste Satz, seiner geschickten thematischen Durchführung halber, unsere Aufmerksamkeit. Der Effect geht aber bei der zu weit ausgedehnten Behand-

lung der Themata theilweise verloren. Bedeutenderen Eindruck machte das Adagio, das der Phantasie freieren Spielraum gewährt, und reich an hübschen Momenten ist. Die beiden letzten Sätze (Scherzo und Finale) sind die entschieden gelungensten, namentlich zeichnet sich das Finale durch Frische und Lebendigkeit der Gedanken aus, und wird stets entscheidend für den Erfolg wirken, wie es sich auch bei dieser Vorführung bethätigte. Der Beifall, der dem Componisten — welcher sein Werk selbst leitete — gezollt wurde, war ein höchst lebhafter. — Der das Quartett ausführenden vier Zöglinge des Conservatoriums ist ebenfalls, ihrer Hingebung und geschickten Ausführung halber, anerkennend zu gedenken.

An demselben Abende erfreute uns eine frühere Schülerin der Anstalt, Frl. Marie Büschgens aus Crefeld, mit ihrem Gesange. Besonders erwies sie sich in einer Scene und Arie von Zingarelli als eine ihrem Lehrer — Prof. Götze — alle Ehre machende Gesangvirtuosin. Ihre Stimme hat, seitdem wir sie nicht gehört, an Fülle und Biegsamkeit in bedeutendem Grade zugenommen. Auch sie wurde mit großer Theilnahme und vielem Beifall aufgenommen. — Schließlich erwähnen wir noch, daß u. A. auch das Trio für Pianoforte, Clarinette und Violoncello von Beethoven (Op. 11. in B.) zur Aufführung gelangte. —h.

Karlsruhe. Trotz des schlechten Wetters ist am 22. Juni hier das badische Sängerfest gefeiert worden, und hatte eines guten Erfolges sich zu erfreuen. Das Massen-Concert fand im Großherzogl. Hoftheater statt; zwischen 800—900 Sänger nahmen daran Theil, und etwa 100—150 blieben wegen Mangel an Platz noch zurück. In der Hofloge befand sich der Großherzog, die Großherzogin und der Erbprinz. Die ganze Versammlung des gedrängt vollen Hauses stimmte donnernd ein in den Hochruf, den der poetische „Festgruß" dem geliebten Fürsten und seiner wahrhaft deutschen Gesinnung darbrachte. Trotz der einzigen Vormittagsprobe gingen die Gesammtchöre unter Leitung des Musikdirectors Krug ganz vortrefflich und fanden vielen Beifall. Den Einzelchören, unter welchen die Mannheimer Gäste sich besonders hervorthaten, fehlte ebensowenig die wärmste und allseitige Anerkennung. Bis zum späten Abend blieben, freudig empfangen von der festgeschmückten Residenz, die badischen Sangesgenossen vereint im frohen Gelage. Der gemeinsame Sängertag wird ihnen und uns eine dauernde Erinnerung sein.

Zürich. Zum Dirigenten des stehenden Orchesters in Zürich ist Capellmeister Fichtelberger gewählt worden, der im vorigen Winter das Theaterorchester dirigirte. Die stehende Capelle, für welche man sehr gute musikalische Kräfte zu gewinnen sucht, soll zugleich auch für die Abonnementsconcerte und das Theaterorchester benutzt werden; folglich wird Hrn. Fichtelberger die Leitung dieser drei Unternehmungen anheimfallen. — Der Züricher Sängerverein „Harmonie" hat beschlossen, bei dem diesjährigen Sängerfest in Chur am Wettgesange nicht theilzunehmen, da ihm der Ruhm und die vielen Preise, welche dieser Verein bei ähnlichen öffentlichen Productionen schon erntete, von verschiedenen Seiten mißgönnt worden sind. Doch will er sich nach wie vor am Massenconcert betheiligen.

Gera. Am letzten Festtage der hier vom 10.—12. Juni tagenden 13. deutschen Lehrerversammlung fand ein Kirchenconcert statt, in welchem Herr Hoforganist Helfer die von Herrn Peternell aus Schmalkalden kürzlich aufs Trefflichste reparirte Orgel vorführte, wobei er unter Andern seine von der „Mannheimer Tonhalle" gekrönte vierhändige Preis-Phantasie vortrug. Auch brachte das Concert eine neue Composition „Agnus Dei und Dona nobis" für Männerchor von Wilhelm Tschirch. Außerdem kamen noch zur Aufführung: Der Psalm von B. Klein „der Herr ist mein Hirt", vorgetragen von der hiesigen Liedertafel; das „Benedictus" aus Mozart's „Requiem" und die Orgel-Sonate Nr. 1. von Mendelssohn.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Franz von Liszt befindet sich noch fortwährend in Rom und gedenkt auch diesen Aufenthalt in nächster Zeit noch nicht zu verlassen. Dies zur Widerlegung verschiedener Gerüchte, mit welchen in neuester Zeit die Zeitungen und das Publicum sich beschäftigt haben.

Wir erhielten auf directem Wege die Bestätigung unserer früheren Nachricht, daß Frau Bürde Ney wieder gänzlich hergestellt sei, und im Monat Juli nach Dresden zurückkehren werde.

Concertmeister Ferdinand David hat Ende Juni in Baden-Baden concertirt. Er trat daselbst in den von Benazet arrangirten Soiréen für Kammermusik auf, und eröffnete gemeinschaftlich mit Pruckner die dortige Concertsaison.

In Kopenhagen ist ein neuer Heldentenor, Nyrop, aufgetaucht, der gewaltiges Aufsehen erregt. Man hat sogar eine Medaille mit seinem Portrait geprägt, und die Poeten, Andersen an der Spitze, besingen ihn. Nyrop war ein Bauer aus einem seeländischen Fischerdorfe an der Meeresküste. Nach zweijährigem Unterricht trat er als „Masaniello" auf, kam, sah und siegte. Wir werden wol weiter erfahren, ob dieser dänische Enthusiasmus sich bewährt und erhält.

Für nächsten Winter ist eine italienische Oper in Wien für das Carltheater projectirt. Es soll die Merelli'sche Gesellschaft mit den jüngsten Sternen der italienischen Oper: Artot, Trebelli, Patti &c. zu einem Gastspiel engagirt sein. Vielleicht wird dieses Unternehmen besser reüssiren, als die „französische komische Oper", die für die nächste Zeit in Wien projectirt war, aber nicht zustande zu kommen scheint. — Sicherer dürfte die Nachricht sein, daß Désirée Artot im August zu einem Gastspiel am Hofoperntheater in Wien erwartet wird.

Musikfeste, Aufführungen. Sonntag den 6. Juli wird der Riedel'sche Verein zu Leipzig ein Kirchenconcert in der Thomaskirche veranstalten. Zur Aufführung kommen Kirchenwerke aus dem 17. und 18. Jahrhundert.

Das alle zwei Jahre wiederkehrende Sängerfest der Norddeutschen Liedertafeln fand vom 13.—15. Juni in Hannover statt. Das Concert der vereinigten Liedertafeln im festlich geschmückten Hoftheater (eine Auszeichnung, deren sich nur wenige Sängerfeste zu rühmen haben) wird als Glanzpunct des Festes bezeichnet. An Instrumentalwerken kamen hierbei zur Aufführung: Marschner's Ouverture zu „Hans Heiling" und Wagner's „Tannhäuser-Ouverture."

In Jena wird Mitte Juli ein Kirchenconcert unter Mitwirkung des Hoforganisten Dr. Stade aus Altenburg und des Frl. Emilie Genast (zur Zeit in Weimar) stattfinden. Zur Aufführung kommen u. A. das Stabat mater von Astorga und Liszt's „Seligpreisungen".

Am 27. Juni fand im „Hietzing" zu Wien ein militärisches Monstre-Concert von 6 Musikcorps, unter Direction des Armee-Capellmeisters A. Leonhardt statt. Das Programm enthielt u. A.: Entreact aus „Lohengrin", Marsch aus „Tannhäuser", Schillermarsch von Meyerbeer und Kriegerchor aus Gounod's „Faust".

Das 10. Märkische Volksgesangsfest, welches am 29. und 30. Juni in Neustadt-Eberswalde unter Leitung des königl. Musikdirectors Franz Mücke abgehalten wurde, war sehr gelungen. Es hatten sich 56 Vereine mit nahezu 2000 Sängern angemeldet, davon allein Berlin mit 32 Chören.

In Erbach an der Bergstraße feierte am 29. Juni der Odenwälder Sängerbund sein erstes Gesangsfest. Das Concertlocal war im gräflichen Schloßhofe; die Aufführungen fanden unter Mitwirkung des Heidelberger Theater-Orchesters statt.

Am 10. und 11. Juli findet in Ilmenau ein Thüringer Sängerfest statt. Gegen 500 Sänger haben bereits ihre Theilnahme zugesagt.

Die vereinigten deutschen Gesangvereine für Großbritannien haben am 26. Juni in London ein großes deutsches Sängerfest abgehalten, woran über 1000 Sänger theilnahmen. Heinrich Neeb wurde zum Dirigenten gewählt.

Das Händelfest im Londoner Glaspalast ist glücklich in Scene gegangen. Was die Massenhaftigkeit betrifft, so soll dergleichen selbst in London noch nicht dagewesen sein. Man hatte allein 138 Violoncellos und Contrabässe besetzt! Ihnen standen weit über 100 Blasinstrumente und die Riesenorgel des Gebäudes zur Seite. Das gesammte Orchester mit Einschluß des Sängerchors soll circa 4000 Personen umfaßt haben, Sitzplätze waren für 20,000 Zuhörer vorhanden!

In Zofingen (Schweiz) fand am 22. Juni (wie gewöhnlich von je zwei zu zwei Jahren) in der Kirche wieder eine größere Musikaufführung statt. — Erste Abtheilung: Orgelvorträge; u. A. Toccata und Fuge in F (mit Pedalsolo) von S. Bach; zweite Abtheilung: „Lobgesang" von Mendelssohn in Verbindung mit der Orgel nach dem Original, unter Leitung des städtischen Directors Aug. Petzold. Diese Aufführung war zugleich eine würdige Einweihung der im Innern bedeutend veränderten Kirche, die bezüglich akustischer Vortheile, in Folge der letzten großen cantonalen Aufführung des Oratoriums „Saul" von Hiller, erweitert und verschönert wurde.

Neue und neueinstudirte Opern. Wir erhalten aus Wien die zuverlässige Nachricht, daß Richard Wagner's „Tristan und Isolde" für die nächste Saison definitiv zur Aufführung bestimmt sei. Ander hat sich bereit erklärt, die Partie des „Tristan" zu übernehmen, sofern der Componist zu einigen Kürzungen, respective Aenderungen (namentlich im dritten Acte) sich verstehen wollte, wozu R. Wagner seinerseits sich bereit erklärt hat. R. Wagner wird demgemäß schon im September, zum Beginn der Proben, nach Wien reisen.

Das neue Theater in Baden-Baden soll Sonntag den 3. August mit der neuen Oper von Hector Berlioz eröffnet werden. Die deutsche Oper wird, wie wir schon berichteten, am 6. August mit einem Prolog von Dr. Ludwig Eckardt und Kreuzer's „Nachtlager in Granada" durch das Karlsruher Hofopernpersonal eröffnet. Die deutsche Oper spielt Mittwochs; Montags und Freitags werden pariser Künstler theils komische Opern, theils Lustspiele geben.

Am Wiener Hofoperntheater sollen die Opern „Wanda" von Doppler und „Templer und Jüdin" von Marschner (letztere neueinstudirt) gegeben werden.

Der Gounod'sche „Faust" hat nun auch seinen Parodisten gefunden. Im Tivoli-Theater St. Pauli in Hamburg gelangte die Parodie am Pfingst-Sonntag zur ersten Aufführung. Das Textbuch ist vom Director Schultze und Regisseur Schöbel, die Musik vom Musikdirector Homann.

Offenbach hat schon wieder eine Operette fertig: „Schwätzer und Schwätzerin", Text von Royer nach Cervantes. Sollte er damit vielleicht, da er mit den übrigen Parodien nun bald durch sein dürfte, sich selbst und seine eigene Manier parodirt haben?

Auszeichnungen, Beförderungen. Franz Krenn in Wien, bisher Chorregent zu Mariahilf, ist zum Capellmeister an der k. k. Hofcapelle zu St. Michael ernannt worden.

Der französische Staatsrath hat einen Gesetzentwurf angenommen, nachwelchem der Wittwe Halévy's eine Pension von 6000 Fr. als Nationalbelohnung verliehen ist. — Welche Pensionen haben in Deutschland die Wittwen Mozart's, Weber's u. A. erhalten? Hat überhaupt schon jemals ein deutscher Componist oder dessen Familie eine Nationalbelohnung erhalten? Man weiß bei uns nichts Anderes zu thun, als Denkmäler zu setzen, wenns hoch kommt!

Der Gehalt des Berliner General-Intendanten v. Hülsen, der sich nun bereits 11 Jahre im Amte „gehalten" hat, ist vom König „in besonderer Anerkennung der Wirksamkeit des Hrn. von Hülsen" erhöht worden.

Musikalische Novitäten. Bei L. Holle in Wolfenbüttel erscheinen Franz Schubert's sämmtliche Pianoforte-Werke zu zwei und vier Händen in vier Bänden, unter Revision von F. W. Markull in Danzig. Der Druck des Ganzen ist beendet; zwei Bände sind bereits ausgegeben. — In demselben Verlag und unter gleicher Redaction wird jetzt die Herausgabe einer Serie von 24 Clavier-Auszügen klassischer Opern und Oratorien zu billigen Preisen vorbereitet. Zunächst erscheinen Händel's „Messias" und „Judas Maccabäus", und Mozart's „Don Juan".

Ein Mozart-Album mit werthvollen Beiträgen ist soeben bei C. F. Kahnt in schöner Ausstattung erschienen. Die Redaction besorgte F. W. Markull; der König von Preußen hat die Dedication angenommen.

Leipziger Fremdenliste. — Frl. Marie Büschgens, Sängerin und frühere Schülerin des Leipziger Conservatoriums, ist seit einiger Zeit hier anwesend. — Die Herren Hofcapellmeister Seifriz aus Löwenberg und akadem. Musikdirector Dr. Naumann aus Jena waren zum Besuch auf kurze Zeit in Leipzig.

Vermischtes.

Der Wiener Männergesangverein beabsichtigt, Franz Schubert in Wien ein Monument zu setzen.

Kapellmeister Hopf in Wien hat eine Tenorgeige erfunden, die dem Violoncell Concurrenz bereiten soll. Das (patentirte) Instrument kostet circa 60 Gulden.

Literarische Anzeigen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 11. Juli 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 2.
Siebenundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Liszt's Faust-Symphonie.

Besprochen von

Richard Pohl.

II.

Die Faust-Poesie und die Faust-Musiken.

Die Faust-Sage ist ohne Zweifel die populärste in der ganzen deutschen Literatur. Kein anderer Stoff dürfte sich rühmen können, so viele und so bedeutungsvolle Bearbeitungen durch unsere besten Dichter, so zahlreiche Verherrlichungen durch die übrigen Künste, so allgemeine Anerkennung und Verbreitung in der Kunst- und Volkspoesie zugleich gefunden zu haben. Von der ersten Ausgabe der Faustsage durch Johann Spieß in Frankfurt a. M. (1587) bis auf den heutigen Tag: eine fast ununterbrochene Kette von Quellenmittheilungen, prosaischen und poetischen Bearbeitungen, historischen Untersuchungen, literarischen und ästhetischen Commentaren. Es existirt eine besondere Brochure (von Peter), welche lediglich die „Literatur der Faustsage" bibliographisch geordnet enthält, in ihrer trockenen Aufzählung aber das beredteste Zeugniß ablegt von der enormen Bewegung der Geister, welche drei Jahrhunderte hindurch jener geheimnißvolle Doctor Johannes Faust durch sein kühnes Bündniß mit dem Teufel hervorgerufen.

Betrachten wir zunächst flüchtig die poetische Behandlung, so dürfte wol kein zweiter Stoff sich rühmen können, in drei aufeinanderfolgenden Culturepochen eine fast gleich bedeutende Rolle gespielt zu haben, indem er von den hervorragendsten Repräsentanten derselben dichterisch verherrlicht wurde. Nachdem die Engländer schon zu Shakespeare's Zeiten die Faustsage zuerst, und zwar so entscheidend dramatisirt erhielten, daß man mit Byron die „tragical history Doctor Faustus" des Christoph Marlowe (London, 1604) als Urquell aller folgenden Faust-Tragödien wol bezeichnen darf, — haben in unserer classischen Periode nicht nur Lessing und Goethe den Stoff bearbeitet (von den zahlreichen anderen Poeten der Sturm- und Drangperiode hier ganz abgesehen) sondern auch das Dreigestirn der Romantiker Grabbe, Heine und Lenau war bedeutend genug, um selbst nach dem Goethe'schen unübertroffenen Meisterwerk, der Faust-Idee noch neue interessante Seiten abgewinnen zu können.

Die Spitze der Faustpoesie ist und bleibt aber Goethe's Faust, diese größte Offenbarung unseres größten deutschen Dichters. In wunderbarer Verschmelzung der tiefsinnigsten metaphysischen und religiösen Ideen mit der erhabensten Poesie, der Romantik mit dem Classicismus, wurde die Faustsage unter Goethe's Meisterhänden zum vollendetsten poetischen Ausdruck für den ewigen Gegensatz des Guten und Bösen; zum typischen, alles bisher darin Geleistete übertreffenden Repräsentanten für das ruhelose Streben nach Erkenntniß und Genuß in der mit dem Ewigen ringenden, vom Irdischen noch gefesselten Menschenseele. — Die hinreißende Wirkung dieser Dichtung spiegelt sich deutlich ab in der stattlichen Reihe der Commentare und Fortsetzungen, durch welche der Goethe'sche Faust wiederum zum Mittelpunct einer eigenen Literatur, innerhalb der allgemeinen Faustliteratur, erhoben ward. Mit dem Goethe'schen Faust beginnt auch erst die sympathische Beziehung der Faust-Idee zu den übrigen Künsten, namentlich zur Malerei und Musik, und zwar zeigte sich hier eine Intensivität in der Einwirkung der dichterischen Production auf die musikalische, wie sich deren wiederum kein zweites Dichterwerk zu rühmen haben dürfte.

Die erste Anregung zur Composition von Faust-Musiken (wobei, fast selbstverständlich, immer der Goethe'sche Faust gemeint ist) gab der Plan, den zuerst P. A. Wolf, damals Regisseur in Weimar, schon im Jahre 1810 gefaßt zu haben scheint, Faust für die Bühne einzurichten.*) Daß aber hierzu Musik erforderlich, ja, daß Faust ohne dieselbe auf der Bühne gar nicht denkbar sei, scheint von Anfang an als selbstverständlich angenommen worden zu sein. — Zunächst dachte Goethe natürlich an Zelter**), der ihm soeben erst „Johanna

*) „Wolf und Riemer machten einen Plan zur Aufführung des Faust, wodurch der Dichter verleitet ward, mit diesem Gegenstand sich abermals zu beschäftigen, manche Zwischenscenen zu bedenken, ja sogar Decorationen und sonstiges Erforderniß zu entwerfen." (Tages- und Jahreshefte von 1807—1822. — Zum Jahre 1812.)

**) Goethe an Zelter (18. Nov. 1810): „Schließlich melde, daß uns ein seltsames Unternehmen bevorsteht, nämlich den Faust aufzu-

Sebus" so componirt hatte, daß sie „einen unauslöschlichen Eindruck in allen Gemüthern zurückließ". Zelter schien auch anfangs darauf eingehen zu wollen, verlor aber später Lust oder Muth*), und gab vermuthlich dem Fürsten Radziwill die erste Anregung zur Uebernahme dieser Arbeit. — Die Radziwill'sche Composition ist somit die älteste von den bekannt gewordenen und noch vorhandenen Faustmusiken; als derselbe 1814 Goethe besuchte, hat er einen Theil seines Werkes dem Meister schon vorgeführt.**) Doch arbeitete Radziwill sehr langsam weiter, so daß er eigentlich erst im Jahre 1820 damit vorläufig zustande kam, um welche Zeit im Schlosse Monbijou bei Berlin eine (theilweise) Vorführung stattfinden konnte, nachdem schon 1816 eine fragmentarische Aufführung durch die königlichen Prinzen veranstaltet worden war.***) — Unterdeß hatte jedoch Goethe bereits 1816 Karl Eberwein (mit dessen Musik zu seiner „Proserpina" er sehr zufrieden war) die Composition übertragen, ohne daß dieser in der nächsten Zeit damit zustande kommen konnte, so zwar, daß das ganze Unternehmen wieder liegen blieb, zumal Goethe von der Intendanz zurücktrat, Wolf nach Berlin ging und somit der ganze Plan einer scenischen Aufführung für immer aufgegeben schien.

Merkwürdigerweise sind es die Franzosen, welche diese Aufführung zuerst, natürlich nach ihrer Weise verunstaltet, ermöglicht haben. Der Text zum Gounod'schen Faust, der in Deutschland so heftige Opposition fand, ist offenbar viel discreter und anständiger behandelt, als jene erste Faust-Bearbeitung, die man am 8. November 1828 zum ersten Male im „Theâtre de la porte St. Martin" gegeben hat, wobei zu bemerken, daß jene Berarbeitung Ansprüche auf ein „Drama nach Goethe", die Barbier'sche aber nur auf einen Operntext im französischen Style erhoben. — Was in der Beilage zu Goethe's Brief (vom 6. Januar 1829) darüber an Zelter berichtet wird, ist haarsträubend: Mephistopheles tanzt mit Martha einen Cancan; Gretchen wird gefoltert und vor Schmerz wahnsinnig; das Blutgerüst, das sie besteigen muß, ist sichtbar ꝛc., — kurz, Alles ist im Styl der Schauermelodramen der „Porte St. Martin" übertrieben und carikirt. Wer die Musik hierzu geschrieben, ist uns unbekannt. Wir wissen jedoch, daß Mlle. Bertin, die Tochter des Redacteurs vom „Journal des Débats" (für welche auch Victor Hugo seinen Roman „Notre Dame de Paris" in einen Operntext „Esmeralda" umgewandelt hat) um jene Zeit eine Faustmusik componirt hat, weshalb die Vermuthung nahe liegt, daß sie die Partitur zu diesem Melodram „frei nach Goethe" geliefert haben mag.

Ein (leider echt deutsches) Seitenstück zu jener Französirung lieferte Karl von Holtei in seinem Volksdrama: „Doctor Johannes Faust, der wunderthätige Magus des Nordens", über dessen erste Berliner Aufführung Zelter (am 23. Januar 1829) gar erbauliche Dinge zu berichten weiß, worauf er schließt: „Zu vorstehendem grauenhaften Possenspiel macht nun das Orchester Musik, die manchmal ganz curiose eintritt und wieder losläßt. Das Publicum sitzt und sperrt das Maul auf, und Keiner weiß, was ihm geschieht."*) Der beneidenswerthe Componist war Karl Blum, die Aufführung fand im Königsstädter Theater statt; Holtei macht sich in seinen Memoiren selbst darüber lustig.**)

Diese beiden verfehlten Versuche hatten aber das Gute, daß man den Gedanken einer würdigen Bearbeitung des wirklichen Goethe'schen Faust wieder aufnahm, und endlich auch verwirklichte. Klingemann in Braunschweig gebührt das Verdienst, hier die Initiative (1829) ergriffen zu haben. Wer die Musik zur Klingemann'schen Bearbeitung geschrieben, konnten wir bis jetzt nicht ermitteln; doch kann sie keinesfalls bedeutend gewesen sein. Denn unmittelbar nach der Braunschweiger Aufführung ließ Oberhofmarschall von Spiegel Buch und Partitur nach Weimar kommen, um endlich nun auch hier, eigentlich gegen Goethe's Willen,***) die Inscenirung vorzunehmen. Man sah sich jedoch zu einer Umarbeitung veranlaßt; Riemer redigirte mit Regisseur Durand den Text; Karl Eberwein erhielt den Auftrag, die Musik neu zu schreiben, weil die Braunschweiger Partitur „mager und nicht zu empfehlen war". Er fand hierdurch Gelegenheit, seine schon 1816 begonnene Faustmusik zu beenden; es ist dieselbe, die im Hoftheater zu Weimar noch gegenwärtig (obwol mit bedeutenden Kürzungen) gegeben wird.†) Zu Goethe's Geburtstag, am 28. August 1829, fand die erste Weimarer Aufführung (in 8 Acten) statt, welche Holtei††) nun seinerseits scharf kritisirt, in verzeihlichem Aerger über sein erst kürzlich erlebtes Berliner Fiasco.

Das Jahr 1829 sollte aber für die Faust-Musik noch ein ganz besonders fruchtbares werden. — Die Stuttgarter Aufführung des Goethe'schen Faust fällt zunächst in dieselbe Zeit; hier schrieb Lindpaintner die Musik dazu, die sowohl dort als anderwärts auf den Bühnen sich erhalten und als praktisch bewährt hat. — Gleichzeitig erschien aber die Spohr'sche Oper, nach dem schlechten Textbuch von J. C. Bernard, welches das deutsche Publicum, Spohr zuliebe, weit nachsichtiger beurtheilt hat, als es (ganz besonders im Vergleich mit dem Barbier-Gounod'schen) verdient. Zelter genirt sich weniger; er fällt in seiner derben Manier tüchtig darüber her

führen, wie er ist, insofern es nur einigermaßen möglich werden will. Möchten Sie uns wohl mit einiger Musik beistehen; besonders bei dem Ostergesang und dem Einschläferungslied: Schwindet ihr dunkeln Wölbungen droben." (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Th. I. S. 419.)

*) Zelter an Goethe (16. Febr. 1811): „Ich wollte Ihnen gleich das Verlangte für den Faust senden, und hatte auch gleich angefangen, wie ich Ihren Brief erhalten hatte. Da traten verdrießliche Dinge ein, die Sache mußte liegen bleiben und liegt noch. Sie werden sich daher die Musik anderweitig besorgen lassen müssen, ich kanns jetzt nicht machen, indem eine aneinanderhängende Zeit dazu gehört; auch müßte ich mich mündlich mit Ihnen besprechen, denn die Sache ist keine Kleinigkeit, sobald sie in das Ganze passen soll: das muß man machen, alles Andere kommt von den Göttern. Der Fürst Radzivil will in der Zeit der Aufführung bei Ihnen eintreffen." (Ebendas. I. 424.) — Hierauf Goethe: „Daß Sie ablehnen, die Musik zum Faust zu componiren, kann ich Ihnen nicht verargen. Mein Antrag war etwas leichtsinnig, wie das Unternehmen selbst." (Ebendas. I. 429.)

**) „Der Besuch des Fürsten Radzivil erregte eine schwer zu befriedigende Sehnsucht; seine geniale, uns glücklich mit fortreißende Composition zu Faust ließ uns doch nur entfernte Hoffnung sehen, das seltsame Stück auf das Theater zu bringen." (Tages- und Jahreshefte. — Zum Jahre 1814.)

***) Vergl. Goethe's Briefwechsel mit Zelter. Theil II. S. 213. 226. 240. 264. 279. — Theil III. S. 93. 98. 109.

*) Briefwechsel mit Goethe. V. 164.

**) Vergl. Karl von Holtei's „Vierzig Jahre" (erste Ausgabe, 1845.) Band V. S. 90, 99, 107 und folgende.

***) Goethe an Zelter (28. März 1829.): „Meinen Faust wollen sie auch geben; dabei verhalte ich mich passiv, um nicht zu sagen leidend." (Briefwechsel V. 196.)

†) Zelter kritisirt dieselbe in einem „Blättchen aus seinem Tagebuche", das er an Goethe schickt. (Briefwechsel V. 287.)

††) „Vierzig Jahre". Bd. V. S. 141.

und schließt seine Recension mit den Worten: „Die Hölle weiß selber nicht, was sie mit dem Gimpel (Faust) anfangen soll; sie läßt ihn in Musik setzen und schickt ihn uns aufs Theater zurück.“*) Ueber Spohr sagt er, daß er „sich freilich mehr als Ton-Künstler, denn als Musicus und Melodiste erkennen läßt“.

Die dritte musikalische Frucht dieses Jahres, und zwar diejenige, welche sich am längsten frisch und saatkräftig erwiesen, ist das (früher als Op. 1. bezeichnete) Jugendwerk von Hector Berlioz. Der jugendliche Meister, der für Goethe schwärmte, seitdem dessen Werke in Frankreich bekannt geworden, componirte acht Stücke aus Goethe's Faust und überschickte sie dem greisen Dichter als Zeichen seiner Verehrung. Diese älteste Ausgabe der Berlioz'schen Faustmusik ist sehr selten geworden; Berlioz hat sie später selbst zurückgezogen, als er eine Bearbeitung der ganzen „Faust-Legende“ unternahm, und hierbei die früher componirten Stücke einer gänzlichen Umarbeitung unterwarf. Begreiflicherweise wußten weder Goethe noch Zelter mit der Berlioz'schen Musik etwas anzufangen. Sie wurde, nachdem Zelter sie in seiner Weise „verarbeitet“ hatte, mit Achselzucken beiseite gelegt.**)

Die dreißiger Jahre erwiesen sich verhältnißmäßig sehr wenig productiv für den musikalischen Faust. Die erste unmittelbare Wirkung des Gedichtes, als Buch und Bühnenstück, war jetzt vorüber; das musikalische Bedürfniß schien für die scenischen Aufführungen vollständig gedeckt, und an eine andere Faustmusik, als eine bühnengerechte, dachte man vorläufig noch nicht. Man beschäftigte sich, dem philosophischen Geiste jener Hegel'schen Zeit entsprechend, vorzugsweise mit der Exegese; ein Commentar verdrängte den andern. Nur die beiden Componisten, welche sich zu allererst mit Faust beschäftigt hatten, Radziwill und Eberwein, nahmen ihre Arbeiten von neuem wieder auf. — Radziwill fügte seinem Werke immer neue Stücke hinzu, entfernte es dadurch aber stets mehr vom Theater, und wurde so, fast ohne es zu wollen, der erste, der eine Faustmusik für den Concertsaal schuf. Im November 1830 spielte Radziwill einige neue Scenen seines Faust Zelter vor***); im März 1832 fand eine vollständige Aufführung in Gegenwart des preußischen Hofes, unter Mitwirkung der königl. Capelle und eines ausgesuchten Sängerchors statt. — Es macht einen eigenthümlich wehmüthigen Eindruck, daß Zelter seinen Bericht darüber — an Goethe's Sterbetag (22. März 1832) schließt.†)

Um dieselbe Zeit etwa begann Eckermann, an die Ausführung der großartigen Idee zu gehen, den zweiten Theil des Faust für die Bühne zu bearbeiten. Er hatte darüber vielfach mit Goethe conferirt (die Resultate davon legte er in seinen „Gesprächen“ nieder), war daher mehr wie irgend einer im Stande, den Goethe'schen Intentionen zu folgen. Er hat jedoch seine Arbeit nie vollenden können; er schloß sie mit dem ersten Goethe'schen Act, den er unter dem Titel: „Faust am Hofe des Kaisers“, in 3 Abtheilungen theilte. Seine Absicht war, den zweiten Theil des Faust als Trilogie zu bearbeiten, indem der erste Act den ersten Abend repräsentirte, der zweite und dritte Act als zweiter Abend („Faust und Helena“), endlich der vierte und fünfte als Schlußabend („Fausts Ende“) behandelt werden sollte. — War aber Musik zum ersten Theil des Faust schon sehr erwünscht, stellenweise sogar unbedingt erforderlich, so war der zweite Theil ohne Musik überhaupt gar nicht denkbar; ja es gab ganze Acte, wo man mehr auf dem Gebiet der Oper, als dem des Dramas sich bewegte. Da nun Eberwein die Aufgabe, Musik zum ersten Theile zu liefern, zu Goethe's Zufriedenheit gelöst hatte, forderte ihn Eckermann auf, auch die Composition des zweiten Theils zu übernehmen — eine Arbeit, der er freilich nicht gewachsen sein konnte. Die erste Aufführung der Eckermann-Eberwein'schen Bearbeitung (soweit sie überhaupt vollendet ward) fand erst sehr spät, am 24. Juni 1856 (zum Geburtsfest des Großherzogs Karl Alexander) unter der Intendanz des Freiherrn von Beaulieu-Marconnay in Weimar statt, erlebte aber nur wenig Wiederholungen, da die scenischen Arrangements nicht ausreichend erschienen und überdies die Musik (welche die Mängel der Regie und Ausstattung hätte vergessen machen können) gar zu unbedeutend war, um überhaupt in unserer Zeit noch Interesse erregen zu können.*)

Hatten somit die dreißiger Jahre die musikalische Faust-Idee wesentlich gar nicht, und praktisch auch nur wenig gefördert, so waren die vierziger Jahre wieder um so erfolgreicher. Einen äußerlichen Anstoß hierzu mochte wol das 1849 bevorstehende Goethe-Jubiläum geben, zu welchem verschiedene neue Aufführungen vorbereitet wurden. Gutzkow bearbeitete den ersten bis dritten Act des zweiten Faust als „Helena“ für die Dresdener Bühne, Reissiger schrieb die (uns unbekannt gebliebene) Musik dazu; da aber Aufführungen an anderen Orten nicht erfolgt sind, dürfte wohl auch dieser Versuch mit dem zweiten Theil als ein verfehlter zu bezeichnen sein. — Weit glücklicher war Schumann, der mit richtigem Gefühl die Schluß-Scene des zweiten Theils (Fausts Verklärung) als abgeschlossenes Concert-Oratorium auffaßte, eine künstlerische Aufgabe, welche ihm auch (mit Ausnahme des Chorus mysticus, dem er mit der größten Mühe und trotz dreimaligem Umcomponiren nicht beikommen konnte,) so vorzüglich gelang, daß dieser Theil der Faustmusik zu dem vollendetsten gehört, was Schumann geschaffen. Er wurde am 28. August 1849 gleichzeitig in Weimar und Leipzig**) aufgeführt, später auch in Dresden, in Berlin (hier sogar scenisch dargestellt im Victoriatheater) und an anderen Orten.

Unterdeß hatte sich aber, ganz unabhängig von den Goethe-Festen und sonstigen theatralischen Aufführungen, im Stillen ein Umschwung in der Auffassung der musikalischen Faust-Idee vorbereitet, der von dem bedeutendsten Einfluß werden mußte. Merkwürdigerweise war es abermals Paris, von wo diesmal nicht nur die erste Anregung ausgehen sollte, sondern wo der Centralpunkt dieser neuen Schule überhaupt zu suchen war.

Als der junge Berlioz 1827 an die Composition des Faust sich wagte, konnte er nur fragmentarisch zu Werke gehen, da er bei seiner damaligen großen Jugend diese Riesenaufgabe in ihrem ganzen Umfange kaum musikalisch bewältigen, noch weniger aber darüber sich klar sein konnte, in welcher Form er dem Dichterwerke, als Totalität, gerecht werden sollte. Diese Frage ist — wie sich nun im Verlauf eines halben Jahrhunderts als Thatsache herausgestellt hat — überhaupt die allerschwierigste. Die Mehrzahl der Componisten scheint sie sich kaum mit dem erforderlichen

*) Briefwechsel mit Goethe. 15. Novbr. 1829. (V. 319.)
**) Goethe-Zelter'scher Briefwechsel. V. 215. 218. 244. 251. 311.
***) Briefwechsel mit Goethe. VI. 67.
†) Ebendas. VI. 415. 422. 425.

*) Einen größeren Bericht über diese Aufführung veröffentlichte ich in den „Anregungen“ von Brendel und Pohl. (Band II. 1857. Pag. 57. ff.)
**) Man vergleiche hierüber den Brendel'schen Aufsatz in Bd. 31, Nr. 22 d. Bl.

Ernste vorgelegt zu haben, sondern mehr nach Laune, nach subjectivem Geschmack oder zeitweiligem Bedürfniß verfahren zu sein, wie Radziwill und — leider müssen wir es aussprechen — auch Schumann in den nach 1849 componirten, allem Anschein nach zufällig herausgegriffenen und ohne inneren Zusammenhang neben einander gestellten, wenn auch theilweise sehr schönen Fragmenten.*) Andere wollten und suchten mehr dem praktischen Bedürfniß zu entsprechen — wie Lindpaintner und Eberwein —, aber theils reichten ihre Kräfte, theils ihre ästhetische Einsicht nicht aus, um ein künstlerisches Ganze zu schaffen. — Berlioz hat weit eifriger darnach gesucht, als diese Alle, er hat sich ebenso gewissenhaft als langsam auf dieses schwierige Terrain begeben, und zwanzig Jahre lang (natürlich mit großen Unterbrechungen) daran gearbeitet, — aber dennoch müssen wir bekennen, daß auch er das Richtige noch nicht gefunden. Er war theils zu sehr Franzose, um den deutschen Faust in seiner ganzen Tiefe zu fassen; theils hat er zeitlebens an einem Mangel laborirt, den er nie vollständig überwinden konnte, weshalb auch sein eminentes Talent nicht zu jener vollen Anerkennung gelangen konnte, die ihm gebührte: wir meinen den Mangel an jener ästhetischen Feinfühligkeit, die den Componisten sofort bei der Anlage seiner Werke leiten und ihm (fast instinctiv) sagen muß, welche Ausdrucksweise, sowol der Hauptform als ihren einzelnen Dimensionen nach, die geeignetste sei, — eine Gottesgabe, die sich nicht erlernen läßt, die aber Wagner und Liszt im höchsten Grade besitzen. Daß wir hier nicht etwa jenes vage „Formgefühl" meinen, an dessen zunftmäßige Handhabung heutzutage alle Unproductiven sich verzweifelnd klammern, weil dieses Schablonen-Bewußtsein überhaupt das einzige ist, was sie besitzen — fügen wir nur für Jene erläuternd hinzu, welche unter „Form" nichts anderes zu verstehen pflegen, als Compositions-Recepte, die sie schon überliefert erhalten haben.

Berlioz war von der Composition Goethe'scher Strophen ausgegangen; seine Sympathie für die vocale Behandlung überwog hier seltsamerweise die für das Instrumentale, welches ihm zweifellos weit näher stand, da er der geborne Orchestercomponist größten Styles ist. Viel zu pietätvoll, um aus Goethe's Worten eine „Oper" zu machen, aber auch zu einsichtsvoll, um das poetisch-philosophische Riesenwerk etwa durchzucomponiren, suchte er einen Ausweg im Oratorium. Er suchte sich musikalische Hauptmomente heraus, rückte die Dichtung zusammen, kürzte und änderte sie wol auch, schuf neue Verbindungsglieder, und — brachte dadurch, mit dem größten Fleiß, doch kein Ganzes heraus, abgesehen von den Seltsamkeiten, die er in den Text hinein brachte, und die ihm kein guter Deutscher verzeiht. Musikalisch findet sich im Berlioz'schen Faust so viel des Großen, ja Vollendeten, daß es doppelt zu beklagen ist, daß dieses geniale Werk wieder an dem leidigen „Texte", hier also im höheren Sinne an der Totalanlage kränkelt.

*) Da es hier unsere Aufgabe weder sein kann, eine eingehende Kritik, noch eine erläuternde Analyse der einzelnen Faustmusiken zu geben, sei zur näheren Orientirung über die genannten Werke wenigstens die dahin einschlagende Literatur citirt. — Ueber „Robert Schumann's Faustmusik" schrieb Peter Lohmann in diesen Blättern (Bd. 51. Nr. 13—15.) und in einer besonderen Brochure (Leipzig, C. F. Kahnt). — Ueber die Radziwill'sche Musik ist am meisten geschrieben worden. Es erschienen allein 3 Brochuren darüber von Alberti (Danzig 1837), Gotthold (Königsberg 1841) und Brandstäter (Danzig 1848), sowie größere Artikel von J. P. Schmidt (Allg. Musik. Ztg. 1835 u. 36.), Rellstab (Iris 1836) u. A. m.

Nach ihm kam noch ein Anderer, der, den Berlioz'schen Fehler erkennend, diesen zwar vermied, aber in den entgegengesetzten fiel, indem er (wie Radziwill und theilweise Schumann) womöglich Alles componiren wollte, was Goethe im Faust überhaupt gesagt hatte. Es war Litolff, von dessen Faustmusik uns nur der erste Theil bekannt geworden ist, so daß wir nicht behaupten können, ob er seinen, auf mindestens ein halbes Dutzend dicke Partituren angelegten Plan, überhaupt jemals ganz ausgeführt hat. Bruchstücke daraus führte er in einem Pariser Conservatoire-Concert (1858) auf. Weitere Aufführungen wurden uns bis jetzt nicht bekannt. — Um diese Seite der musikalischen Auffassung auf einmal zu erledigen, wäre nur noch der Composition des Engländers H. H. Pierson (eigentlich Pearson) zu gedenken, welche 1853 in Hamburg die Wollheim'sche Verstümmelung des zweiten Faust (als Drama in 5 Acten) umsoweniger retten konnte, als Pierson nicht musikalische Potenz genug besaß, um einer der größten künstlerischen Aufgaben unseres Jahrhunderts gerecht werden zu können, sondern im Gegentheil dem Alpdruck der Wollheim'schen Text-Recension zum Opfer fiel, was sich der Componist, bei etwas mehr Selbstkritik und Kunsteinsicht, freilich hätte voraussagen können.

Somit blieben uns nur noch zwei Stücke zur Vervollständigung unserer Uebersicht übrig, die aber so vollkommen auf der Höhe der Zeit stehen, daß man bei ihrem Anhören das wohlthuende Gefühl hat, daß hier die Tondichter ihre Aufgabe völlig richtig erkannten und mit treffendster Schärfe lösten. Nur sind beide weder scenisch aufführbar, noch überhaupt vocaler oder melodramatischer Natur, sondern reine Instrumentalwerke. Daß wir die Faust-Ouverture von Wagner und die Faust-Symphonie von Liszt meinen, ist um so leichter zu errathen, als diese beiden Kunstheroen überhaupt die einzigen sind, welche die musikalische Faust-Idee nach dieser Seite erfaßt haben. „Ouverturen zu Faust" giebt es zwar genug — sie sind nach jenem universalen Form-Recept verfaßt, welches H. v. Bülow so schlagend skizzirt und lächerlich gemacht hat.*) Daß sich aber diese Sorte von Musikmacherei mit jenen Kunstwerken nicht im entferntesten auch nur vergleichen lasse, versteht sich wohl von selbst!

Wir wissen aus Wagners eigenen Mittheilungen**), daß er sein Werk bereits im Januar 1840, und zwar zu Paris geschrieben, und daß er damals die Idee hatte, eine Faust-Symphonie auszuführen, zu welcher diese (1853 umgearbeitete) Ouverture nur den ersten Satz bilden sollte. Uns über die Wagner'sche Ouverture selbst, ihr Verhältniß zu der intentionirten Symphonie, sowie zur Goethe'schen Dichtung zu verbreiten, wäre hier sehr überflüssig, da Hans von Bülow an derselben Stelle, in ebenso gründlicher als genialer Weise, dieses Thema derart erschöpft hat, daß ein Zweiter nichts Anderes dazu schreiben könnte, als — seine Namens-Unterschrift.

Ebensowenig kann es die Aufgabe dieser einleitenden Uebersicht sein, auf die Liszt'sche Symphonie näher einzugehen; hierzu sind die folgenden Artikel bestimmt. Eine Chronologie des Liszt'schen Werkes dürfte aber hier am Platze sein. Liszt hat seine Faust-Symphonie fast gleichzeitig mit

*) Ueber Richard Wagner's Faust-Ouverture, von Hans von Bülow. (Bd. 45. S. 53.—61. d. Bl.) Als Brochure (Leipzig, C. F. Kahnt, 1860.)

**) „Vorwort zu den drei Operndichtungen" S. 53. 54.

Wagner, und zwar allem Vermuthen nach ebenfalls in Paris concipirt. Die erste Anlage, Eintheilung und Skizzirung fällt in die Jahre 1840—45; Genaueres läßt sich nicht mehr bestimmen, da Liszt zu jener Zeit durch seine Concertreisen so vielfach in Anspruch genommen und hin- und hergeführt wurde, daß an ein zusammenhängendes Arbeiten natürlich nicht gedacht werden konnte. Erst im Winter 1853—54 fand er Zeit, die Symphonie im Zusammenhang niederzuschreiben und zu instrumentiren; zu Ostern 1854 war sie in Partitur vollendet. Im September 1855 hatten wir Gelegenheit, sie in zwei Orchesterproben zu hören; im Frühjahr 1856 spielte Liszt uns den fertigen Clavier-Auszug vor. Die erste öffentliche Aufführung fand im September 1857 statt; die Veröffentlichung erfolgte im August 1861: demnach hat Liszt zwanzig Jahre diesen Stoff mit sich herum getragen, innerlich abgeklärt und überarbeitet!

Noch wäre hier Manches zu sagen von jenen Faustmusiken, welche durch Goethe angeregt wurden, ohne daß die Componisten dies (durch einen Titel oder sonstige Andeutungen) direct eingestanden haben. Sicher wäre es eine interessante Aufgabe, hier „den Seelen nachzugehen" und gewisse Werke bedeutender Componisten darauf zu prüfen, ob in ihnen nicht die echte „Fauststimmung" walte, ob sie in einzelnen Fällen nicht sogar direct durch Goethe's Dichtung angeregt wurden. Doch würde uns das zu weit führen; wir müßten hier zunächst zu den Reliquien des „incarnirten Musikgottessohnes" (wie ihn v. Bülow nennt) Beethoven wallfahrten, und dessen Offenbarungen lauschen. So unzweifelhaft Beethoven derjenige war, der unter allen Sterblichen dazu prädestinirt sein mußte, eine Faustmusik zu schreiben, wie sie nur einmal geschrieben werden konnte, — denn er selbst ist der musikalische Faust, — so räthselhaft wäre es, daß er diese tönenden Selbstbekenntnisse (wie er bekanntlich beabsichtigt hatte) nicht niedergeschrieben, wenn wir nicht gewichtige Gründe zu der Annahme hätten, daß er Bruchstücke daraus in verschiedenen seiner Werke, und namentlich in denen der letzten Periode, verschleiert niedergelegt hat. Richard Wagner hat als ebenso kühner wie genialer Interpret z. B. den drei ersten Sätzen der neunten Symphonie Strophen aus Faust zur Erklärung beigegeben*), die so schlagend sind, daß die musikalische Stimmung dieser dem Evangelium der Freude vorangehenden Passionsgeschichte nicht vollkommener in Worte gefaßt werden könnte.

Wir müssen jedoch der Versuchung, hierüber weiter uns auszusprechen, jetzt widerstehen, um im Rückblick auf den bisher durchlaufenen Weg die Resultate kurz zusammenzufassen. — Die bisher veröffentlichten Faustmusiken lassen sich in vier Gruppen theilen:

1) In Melodramen, mit eingeflochtenen Chorgesängen, für den eigentlich praktischen Zweck scenischer Aufführung. Hierher gehören: Lindpaintner; Eberwein; Mlle. Bertin; Blum; Reissiger; Pierson; unter gewissen Einschränkungen und mit starken Strichen auch Radziwill; und vermuthlich noch manche andere, uns unbekannt gebliebene Faustmusik, wie deren zu Anfang der theatralischen Faustperiode für die Bedürfnisse der einzelnen Theater (z. B. in Braunschweig) von den respectiven Musikdirectoren rc. sicher noch mehrere verfaßt worden sind, ohne tiefere Bedeutung gewonnen oder größere Verbreitung gefunden zu haben.

2) Faustmusiken im Oratorien-Styl, fast durchgängig von höherer musikalischer Bedeutung, als die erstgenannten, allein ihre Bestimmung insofern verfehlend, als sie die Faust-Idee in eine Zwitterform zu bringen suchten, die ihr nicht gemäß sein kann; weshalb auch keine derselben ein künstlerisches Ganze zu erreichen vermochte: Radziwill in seiner ganzen Ausdehnung; Schumann; Litolff; Berlioz. Auch Rubinstein dürfte hierher zu rechnen sein, da derselbe eine Faustmusik bereits begonnen hat, die nach dem, was wir bisher darüber vernommen, in diese zweite Kategorie zu gehören scheint.

3) Faust-Opern. — Die unkünstlerischste und verfehlteste Form, da man hier gegen das poetische Feingefühl gleichviel verstoßen muß, mag man sich nun Goethe möglichst nähern, oder von seinem Urbild thunlichst weit sich entfernen. Warnende Beispiele für beide Richtungen bieten Gounod und Spohr. — Auch das Ballet (horribile dictu) ist hierher zu rechnen: der Franzose Dennery hat ein solches componirt, ob nach Heine's „Tanz-Poem" oder nach anderem Plan, wissen wir nicht, ist auch sehr gleichgültig.

4) Rein instrumental concipirte Faust-Musiken, in Ouverturen- oder Symphonien-Form. — Die vollkommenste musikalische Form, welche hier allein fähig ist, ohne jedes Bruchtheil, ohne jedes Wenn und Aber in der „Idee" aufzugehen — Wagner und Liszt.

Für uns giebt es nur zwei Wege, dem Goethe'schen Faust musikalisch gerecht zu werden: entweder diesen letzteren, für welchen vollkommene Muster bereits vorliegen, oder den zuerst genannten, der jedoch seines Meisters noch immer harrt, obgleich er am meisten betreten worden ist. Wir schließen uns in dieser Folgerung demnach der Brendel'schen Ansicht durchaus an, welcher in einem beachtenswerthen Aufsatz*) bereits früher aussprach: daß die eigentliche Aufgabe einer Faustmusik im engeren Sinne (als Musik zum Gedicht, und zwar dramatisch aufgefaßt) noch immer ungelöst sei.

*) R. Wagner's Programm zur neunten Symphonie; in d. Bl. Bd. 37. Pag. 143. und im Anhang zu meiner Brochure: „das Karlsruher Musikfest" von Hoplit (Leipzig, 1853.).

*) „Die Aufgabe einer Faustmusik, mit Rücksicht auf Schumann und Lindpaintner." (Brendel's und Pohl's „Anregungen". 1859. Band 4. Pag. 397, ff.)

Schumanniana.

Nr. 9.

Polyglottische Ausgaben von Schumann's Op. 6, 13, und 14.

Vielleicht erinnert sich der geneigte Leser noch meiner Schumanniana Nr. 3. vom 15. und 22. Febr. 1861, in welcher ich auf die verschiedenen Lesearten der ersten und zweiten Ausgaben von Schumann'schen Clavierwerken der ersten Periode aufmerksam machte und schließlich den Wunsch aussprach, daß die betreffenden Herren Verleger neue polyglottische Ausgaben dieser Werke veranstalten möchten. Dieser Wunsch ist jetzt rücksichtlich der Op. 6, 13 und 14 in Erfüllung gegangen, indem die thätige Verlagshandlung Schuberth & Comp. in Leipzig diese Werke in einer correcten und eleganten dritten Ausgabe kürzlich hat erscheinen lassen, nämlich:

Die Davidsbündler (alter Titel: Davidsbündlertänze von Florestan und Eusebius), Op. 6, Pr. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Etudes en forme de Variations (XII. Etudes symphoniques), Op. 13, Pr. $1^1/_2$ Thlr.

Troisième grande Sonate (Concert sans orchestre), Op. 14, Pr. $2^1/_2$ Thlr.

Die Verehrer Schumann's erhalten in diesen dritten Ausgaben, welche ich auf den Wunsch der Verlagshandlung für den Druck vorbereitet und mit kurzen Vorworten begleitet habe, die vollständigen melodischen, harmonischen und dynamischen Varianten der ersten und zweiten Ausgabe und außerdem, bei Op. 13, noch die bisher nicht edirten Original-Correcturen zu denjenigen Stücken (Etude III. und IX. und Mittelsatz des Finale), welche von Schumann in der zweiten Ausgabe gestrichen worden sind.

G. E. Lessing sagt in seinem neunzehnten Literaturbriefe bei Besprechung der zweiten Ausgabe des Klopstock'schen „Messias": „Veränderungen und Verbesserungen, die ein Dichter in seinen Werken macht, verdienen nicht allein angemerkt, sondern mit allem Fleiße studirt zu werden. Man studirt in ihnen die feinsten Regeln der Kunst; denn was die Meister der Kunst zu beobachten für gut befinden, das sind Regeln"; nichtsdestoweniger vermag aber Lessing nicht in allen Veränderungen der zweiten Ausgabe des „Messias" wirkliche Verbesserungen zu erblicken; „es sind manche Zeilen weggefallen, die sich seine Bewunderer nimmermehr würden haben nehmen lassen, wenn er (Klopstock) sie ihnen nicht selbst genommen hätte" und „leider muß ich sagen, daß dem Herrn Klopstock, ich weiß nicht welcher Geist der Orthodoxie, oft anstatt der Kritik vorgeleuchtet hat. Aus frommen Bedenklichkeiten hat er uns so manchen Ort verstümmelt, dessen sich ein jeder poetischer Leser gegen ihn annehmen muß. — Solcher Stellen haben mehrere weichen müssen, die ich mir alle sorgfältig wieder in mein Exemplar eingetragen habe."

In ähnlicher Weise, wie sich hier Lessing über die Klopstock'schen Varianten äußerte, habe ich mich in der obenerwähnten Schumanniana Nr. 3. über die Schumann'schen Varianten ausgesprochen, daß und warum ich die meisten derselben für keine „Verbesserungen" halte, sondern für „Verwässerungen", die sich nur durch den Anfangs der fünfziger Jahre unwiderstehlichen Einfluß der Alles überfirnissenden Mendelssohn'schen Schule erklären lassen, worin mir noch der seitdem verstorbene Julius Knorr in seinem letzten, „Führer durch die Claviermusik" betitelten Werke beigestimmt hat. Jene Schule war für Schumann das, was Lessing bei Klopstock treffend bezeichnet als „Orthodoxie, die ihm anstatt der Kritik vorgeleuchtet hat".

Mag man indessen hierüber denken wie man wolle, jedenfalls ist die durch die vorliegenden polyglottischen Ausgaben erleichterte Vergleichung des Componisten Schumann vom Jahre 1835—37 mit dem Corrector Schumann des Jahres 1851 höchst lehrreich und gewährt interessante Blicke in Schumann's Dichterwerkstatt selbst.

Und so seien denn diese neuen Ausgaben hiermit allen Schumannianern auf das Wärmste empfohlen, dem Verleger aber der noch bedeutendere Varianten enthaltenden Impromptus Op. 5. lege ich wiederholt die Bitte an das Herz, entweder eine neue polyglottische Ausgabe dieses Werks baldigst zu veranstalten, oder doch wenigstens die in der zweiten Ausgabe fehlenden Variationen Nr. 3. und 11. aus der gänzlich vergriffenen ersten Ausgabe vom August 1833 zum Separatabdruck zu bringen, widrigenfalls ich nicht unterlassen werde, mein Ceterum censeo so lange anzustimmen, bis es erhört wird.

DAS.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. — Musikalische Aufführung vom Conservatorium der Musik. — Seine Majestät der König Johann von Sachsen erfreute in diesen Tagen unsere Stadt mit einem länger andauernden Besuche. Während der Zeit seines Hierseins waren nach allen Seiten hin Festlichkeiten veranstaltet. Auch das hiesige Conservatorium versäumte nicht, seinem hohen Protector zu Ehren, Donnerstag den 3. Juli 1862 eine musikalische Aufführung im Saale des Gewandhauses zu veranstalten, welche Se. Majestät der König, Ihre Majestät die Königin und Ihre Königl. Hoheit die Prinzeß Sophie mit Ihrer hohen Gegenwart beehrten. Das anwesende, sehr gewählte Publicum war ein eingeladenes; es bestand aus den Spitzen der Universität, der Civil- und Militär-Behörden, sowie aus notorischen Kunstfreunden. Eröffnet wurde das Fest-Concert mit dem ersten Satz einer Orchester-Suite von Joh. Seb. Bach, die, mit Ausnahme der Contrabässe, der Blas- und Schlaginstrumente, von den Schülern der Anstalt in vortrefflicher Weise executirt wurde (die Solo-Violine war in den Händen des Herrn Woldemar Reißner aus Sangerhausen). Das „Ave verum corpus" mit Orchesterbegleitung von W. A. Mozart folgte. In beiden Piècen müssen wir das präcise und exacte Ensemble hervorheben; selten wird man wol in Concerten eine solche Genauigkeit in den Einsätzen — sowol der Instrumental- als der Chorstimmen — beobachten können, als hier der Fall war. — Diesen Ensemblestücken folgten Solovorträge. Zuerst erwies sich Frl. Franziska Friese aus Elbing im Vortrage des Mendelssohn'schen „Violin-Concertes" (zweiter und dritter Satz) als eine talentvolle, in bedeutendem Grade vorgeschrittene Schülerin, der als Pianist Herr Edward Dannreuther aus Cincinnati (As dur-Ballade von Chopin) folgte, und zugleich den ersten Theil beschloß. Der zweite Theil wurde eröffnet mit einem „Andante für vier Violoncelle" vom Graf L. von Stainlein, gespielt von den Herren Emil Hegar aus Basel, Albert Gowa aus Hamburg, Rudolph Hennig aus Güstrow und Friedrich v. Radecki aus Riga, welche diese hübsch gedachte Composition ebenfalls zur Zufriedenheit ausführten. Die beiden Damen, Frl. Doris Böhme aus Dresden und Frl. Nannette Müller aus Luzern trugen das bekannte Duo für zwei Pianoforte, „Hommage à Händel" von Moscheles, mit klarem Verständniß und großer Präcision vor. Hierauf folgte ein Kunststück: Achtundzwanzig Schüler der Anstalt bewiesen „in bunter Reihe" ihre technische Fertigkeit, im Unisono-Spiel einer Menuett und einer Etude von F. David (aus der „bunten Reihe"). Der Vortrag war äußerst exact und effectvoll. Da derartige Uebungen die schärfste und beste Probe für die Vortrefflichkeit des Ensemblespieles bilden, so war die Production eines solchen Virtuosenstückchens durchaus am Platze. Den Schluß bildete ein „Salvum fac regem" von Louis Boas aus Holland (Schüler des Conservatoriums), das, obwol es noch sehr das Hauptmann'sche Muster durchblicken läßt, doch das Talent des jungen Componisten bekundete. —β.

Leipzig. — Concert des Riedel'schen Vereins. — Sonntag den 6. Juli, Nachmittags 5 Uhr, fand in der Thomaskirche das von uns bereits in voriger Nummer annoncirte Concert des Riedel'schen Vereins, unter Mitwirkung der Damen: Frau Dr. Reclam, Frl. Büschgens (aus Crefeld) und Frl. Streubel, sowie des Hrn. Orgelvirtuosen Thomas, in durchaus gelungener Weise statt. Die Theilnahme des Publicums war, wie immer bei den Riedel'schen Aufführungen, eine so zahlreiche und intensive, daß der Verein, und natürlich vor Allem sein so höchst verdienstvoller Dirigent, hierin die dankbarste Anerkennung seiner musterhaften Bestrebungen finden möge. Das Concert bestand aus 11 Nummern und brachte Werke aus der altrömischen (Frescobaldi und Vittoria), älteren und neueren neapolitanischen Schule (Durante und Rodewald) im ersten Theil, sowie aus der älteren deutschen Schule (Pachelbel, Leisring, Schrö-

ter, Johann Sebastian und Johann Christoph Bach) im zweiten Theil. Die Ausführung war eine durchweg vortreffliche, theilweise sogar meisterhafte zu nennen. Das Concert bot uns viel des Interessanten, regte überdies auch zu verschiedenen allgemeinen Betrachtungen an; so daß wir vorziehen, bei zu großer Raumbeschränkung in gegenwärtiger Nummer, für heute uns mit dieser kurzen Anzeige zu begnügen, um ein ausführliches Referat in nächster Nummer nachtragen zu können. R. P.

Dresden. Bereits nach beendigter Saison haben hier noch einige Concerte stattgefunden, welche auf Beachtung gerechten Anspruch machen. Vor Allem war es der hiesige Organist Aug. Fischer, welcher auf der Orgel der Friedrichstädter Kirche Werke von J. S. Bach (Gmoll-Phantasie, Toccate, große Emoll-Fuge und Adagio für Orgel und Violine), sowie von Liszt (Adagio aus der Propheten-Phantasie und BACH-Fuge) und ein Adagio eigener Composition für Orgel und Violine, einem zahlreichen und specifisch musikalischen Hörerkreis vorführte. Hr. Fischer, erfüllt mit Begeisterung für seinen Beruf, bewies aufs Neue, wie grandios die Wirkung seines Rieseninstrumentes sei, wenn Meisterschaft der Kunst sich wie hier mit der Lösung so mächtiger Aufgaben beschäftigt. Die beiden Compositionen von Liszt, frei und schwungvoll in ihrer Conception, halten streng die Grenzen inne, welche die Eigenthümlichkeiten der Orgel bedingen; setzen aber, um zu vollster Wirkung zu gelangen, ein größeres Werk voraus, als es Hrn. Fischer hier zu Gebote stand. Des Concertgebers Composition kennzeichnete Klarheit, Wärme der Empfindung und weise Beschränkung der Mittel.

Hr. Kammermusicus Seelmann veranstaltete mit Unterstützung der K. Capelle ein dem Andenken des kürzlich verstorbenen Concertmeisters Lipinski geweihetes Concert. Adagio und erster Satz aus dem Militärconcert des Dahingeschiedenen wurde von Hrn. Seelmann im Geiste des Vollendeten vorgetragen. Ein Capriccio für Violine und Orchester von Capellmeister Dr. Rietz erwies sich als ein Werk, das dem Geiger nicht geringe Schwierigkeiten zu überwinden bietet, jedoch mehr zu Ehren der Kunst, als zur Verherrlichung des Virtuosenthums geschrieben ist. Frl. Alvsleben erquickte an diesem Abend durch Wohllaut ihres vorzüglich gebildeten Organes bei trefflicher Ausführung der Arie „Martern aller Arten“ aus Mozart's „Entführung“. Die Ausbildung ihrer Stimme verdankt Frl. Alvsleben dem hiesigen Kammermusicus Hrn. Thiele. Der dänische Kammervirtuos Hr. Hasert erwarb sich nicht geringe Beachtung durch den gelungenen Vortrag der Rudolphinischen Sonate von Beethoven. Besonders war es der letzte Theil derselben, in welchem alles der pianistischen Technik Widerstrebende glücklich überwunden wurde. Liszt's Somnambula-Phantasie sowie eigene Compositionen über dänische Nationallieder für die linke Hand, bekundeten die glänzende Bravour des Concertgebers, der — ausdrücklich sei das bemerkt — sein Instrument mit Einsicht und Maß behandelte.

Hr. J. Vogt aus Petersburg wünschte wohl hauptsächlich als Compositeur gehört zu werden, denn nur Eigenes nannte das Programm. Seinem großen Streichquartett gebührte die ihm gewordene Anerkennung; sein Trio für Piano, Violine und Violoncello steht jenem Werke ziemlich nach. Unverkennbar erwies sich die tüchtige musikalische Bildung Hrn. Vogt's in seinen Präludien und Fugen. Wesentlich Neues an Idee und in der Form machte sich nicht bemerklich. Als Clavierspieler ist Hr. Vogt brav, steht jedoch, wie das bei Componisten häufig der Fall ist, nicht ganz auf der Höhe technischer Vollendung.

Sondershausen. Das musikalische Kunstleben und Treiben hiesigen Orts bringt seine schönsten Früchte, gleichwie die Natur die ihrigen, im Sommer zur Reife; denn unsere eigentliche Saison für gute Instrumentalmusik fällt, im Widerspruch mit den meisten anderen deutschen Städten, nicht in die Zeit des Winters, sondern, in Rücksicht örtlicher Verhältnisse, in die sonnigen Monate Juni bis September. Der Pfingstsonntag ist gewöhnlich derjenige Tag gewesen, an welchem die musikdurstigen Seelen nach längerer unfreiwilliger Enthaltsamkeit wieder durch die erste öffentliche Musikaufführung der Fürstl. Hofcapelle erquickt wurden. Bei Gelegenheit der Generalversammlung des landwirthschaftlichen Vereins der Provinz Sachsen ist indessen auf höhere Anordnung dieses Jahr schon am 26. Mai mit dem ersten sogenannten „Lohconcerte“ begonnen worden, und zwar unter Direction des Concertmeister Ullrich, da Capellmeister Stein zur Stärkung seiner Gesundheit zu dieser Zeit eine Badecur brauchend, abwesend war. Derselbe ist seit einigen Wochen wieder gekräftigt zurückgekehrt und schwingt seinen Tactstock bereits in gewohnter Weise mit Energie und Intelligenz. In Folge seiner wiederaufgenommenen Thätigkeit sahen wir schon Sonntag den 6. Juli einer Neuigkeit von Bedeutung entgegen; es ist die „Faust-Symphonie“ von Liszt! Mag man der neueren Richtung der Instrumentalmusik nun hold sein oder nicht, wir wenigstens fühlen uns gedrungen, es als ein großes Verdienst von Seiten Stein's zu constatiren, daß er die epochemachenden Werke dieser Richtung dem hiesigen Publicum zur Bekanntschaft vorführt und zugleich veranlaßt, daß diese kleine Stadt in dieser Beziehung viel größere Städte beschämt. E. B.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Die vierwöchentlichen Ferien des Leipziger Conservatoriums der Musik haben am 7. Juli begonnen. Lehrer und Schüler benutzen diese Ferienzeit größtentheils zu Erholungsreisen, so daß Leipzig in den nächsten vier Wochen sehr „musikstill“ sein wird.

Am 27. Juni spielte Hans von Bülow im zweiten Curhaus-Concert zu Wiesbaden das Schubert-Liszt'sche „Ave Maria“, den Rakoczy-Marsch und den Liszt'schen Concertwalzer aus Gounod's „Faust“. Die „unglaubliche Meisterschaft“, mit welcher H. von Bülow sein Instrument beherrscht, fand beim Publicum wie bei der Kritik die entsprechende Anerkennung. Weitere Mitwirkende in dem Concert waren der Violinvirtuos Auer, der Violoncellist Brinkmann aus Frankfurt, der Baritonist Beck und Frl. Ubrich von Hannover. Beck gefällt dort so, daß er noch einen zweiten Gastrollencyclus eröffnet hat (Rigoletto, Lucrezia, Figaro, Tell).

Man berichtet uns aus Berlin und Dessau von einer jugendlichen Sängerin, Frl. Aug. Hausmann, Schülerin von Bindemann in Berlin und Duprez in Paris, welche in Berlin in einigen Concerten (u. A. in der Graun'schen Passion) mit Beifall aufgetreten sei, und in Dessau ihr erstes Debut als Alice in „Robert der Teufel“ mit Erfolg gemacht habe. Man rühmt ihre hohe Sopranstimme von großem Umfang und überaus leichter Ansprache; ihre saubere Technik und correcte Intonation. Auch ihr Talent für die Darstellung verdiene um so mehr Erwähnung, als Frl. Hausmann sich speciell für die Bühne ausgebildet habe.

Frl. Emilie Genast ist vor Schluß der Opernsaison in Karlsruhe noch als Amazili in Spohr's „Jessonda“ mit großem Beifall aufgetreten. Es war dies zugleich ihre Antrittsrolle im Engagement. Sie wird im August an dem Gesammtgastspiel des Karlsruher Opernpersonals im neuen Theater zu Baden-Baden sich betheiligen.

In St. James-Hall zu London gab eine Anzahl hochstehender Künstler ein Concert zum Benefiz des in England sehr beliebten Ernst, der bekanntlich seit Jahren leidend ist. Der Reinertrag (ungefähr 300 Pfund Sterl.) wurde ihm bereits zugesandt. Am meisten Interesse erregte ein von Ernst eingesandtes Manuscript-Quartett, das von Joachim, Laub, Molique und Piatti gespielt wurde. Außerdem spielte Joachim die „Elegie“ von Ernst; Hallé und und Laub spielten zusammen einige der „Pensées fugitives“ von Heller und Ernst, und im Verein mit Davidoff ein Schubert'sches Trio. Das Concert wird als das weihevollste und vollendetste der Saison bezeichnet.

Musikfeste, Aufführungen. An der Spitze des Vorstandes der „Akademie für die Oper“ in Berlin stehen jetzt der Schriftsteller Baron v. Ledebur und der k. Musikdirector Naumann. Zur Prüfung eingesandt wurden bis jetzt 8 Partituren (darunter eine von Mazza in Triest); geeignet befunden: eine von Möhring und eine von Methfessel in Winterthur.

Am 20. Juni Abends fand in der Johanniskirche in Chemnitz eine geistliche Musikaufführung unter Direction des Musikdirectors Schneider statt, zum Besten der Wiederherstellung der in der Neukirche zu Arnstadt befindlichen Orgel, an welcher Sebastian Bach 1703—1707 sein erstes Organistenamt verwaltete. Zur Aufführung kamen: Messe in Cdur von Friedr. Schneider; Hymne für Männerchor von Franz Schubert, Choral von Bach und Chor von Hauptmann.

Am 25. Juni feierte der Chemnitzer Sängerbund sein erstes Stiftungsfest durch Gesammt- und Einzelvorträge. Der Bund besteht aus 8 Sängervereinen mit ungefähr 200 Sängern.

Das Gesangsfest in Gießen ist wegen der Landestrauer auf den 17.—19. August d. J. verlegt worden.

Ein schlesischer Sängerbund hat sich am 10. Juni in Oppeln constituirt. Es waren Abgesandte von 14 Städten (darunter Breslau) anwesend, und man hofft, daß die übrigen schlesischen Gesangvereine sich anschließen werden. Vorort ist Neisse, Musikdirector Stuckenschmied ist Vereinscorrespondent; derselbe wird der am 21. Sept. d. J. stattfindenden Sängerversammlung zu Coburg als Abgeordneter des schlesischen Sängerbundes beiwohnen.

Das 7. Posener Provinzial-Sängerfest findet am 22.—24. Juli d. J. in Posen statt. Dirigent ist Musikdirector Vogt aus Posen.

In Werdau brachte der gemischte Chor der dasigen Liedertafel, unter Leitung seines Dirigenten, Cantor Elßner, Weber's „Freischütz" — als Concertmusik, mit Hinweglassung der Wolfsschlucht zur Aufführung, — um einem längst gefühlten Bedürfniß abzuhelfen!

Neue und neueinstudirte Opern. Der Capellmeister am Bremer Stadttheater, Hentschel, (früher in Leipzig) arbeitet an einer Oper, zu welcher Theodor Apel in Leipzig den Text gedichtet hat.

Gounod's „Königin von Saba" soll auch in Deutschland, und zwar zuerst in Darmstadt, gegeben werden, wo auch der „Faust" zuerst in Scene ging. Der berühmte Maschinist Brandt hat sich bereit erklärt, den zweiten Act der Oper, welcher in Paris wegen mangelhafter oder zu feuergefährlicher Maschinerie wegfallen mußte, so, wie Dichter und Componist es verlangt haben, herzustellen.

Die beiden italienischen Opern in London geben Meyerbeer's „Robert" jetzt gleichzeitig und wetteifern mit brillanter Besetzung und Ausstattung. Im Coventgarden singt Tamberlik Robert, Formes Bertram, die Miolan die Prinzessin, die Penco Alice. In Her Majestys Theater machte die Tietjens als Alice Furore, und die Marchisio-Coselli sang die Prinzessin.

Capellmeister Erkel's neuestes Werk, die komische Oper „Sárolta", ist in Pest am 26. Juni zum ersten Male gegeben worden. Sie scheint nur einen Succès d'estime gehabt zu haben, der für den gefeierten National-Componisten des „Hunyady László" allerdings nicht genügend sein kann.

Die neue komische Oper von Flotow, zu welcher Dingelstedt den Text geschrieben, wird in Weimar in nächster Saison zur Aufführung kommen.

Musikalische Novitäten. Das Erscheinen von Beethoven'schen Original-Cadenzen zu einigen seiner Clavier-Concerte soll demnächst bevorstehen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Prof. Ludwig Eckardt, früher in der Schweiz habilitirt, erhält eine für ihn neu gegründete Professur der Aesthetik am Polytechnicum in Karlsruhe. Bei der Fichtefeier in Karlsruhe debutirte er mit großem Beifall als Festredner, bei Anwesenheit des Großherzogs. — Eckardt hat mehre bemerkenswerthe Brochüren, u. A. über Richard Wagner veröffentlicht, dessen Verehrer er ist.

Die beiden Musik-Historiker Prof. Otto Jahn in Bonn und Tribunalrath Ch. E. H. de Coussemaker in Dünkirchen sind zu correspondirenden auswärtigen Mitgliedern der philosophisch-historischen Klasse an der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien ernannt worden.

Todesfälle. Am 2. Juli starb in Dresden, infolge eines Schlaganfalls, der als Lehrer daselbst bisher lebende Componist und Pianist Charles Mayer. Er war 1799 in Königsberg geboren, und kam schon als Kind mit seinem Vater nach Rußland, als dieser Musikdirector beim Grafen Scheremetieff wurde. Sehr frühzeitig erhielt er Musikunterricht bei Field in Moskau, floh 1812 mit diesem und seinen Eltern nach Petersburg und trat bereits 1814 seine erste Kunstreise an, die er bis Paris ausdehnte. Später ließ er sich als Musiklehrer in Petersburg nieder, wo er bis 1846 verblieb, um sich sodann in Dresden niederzulassen. Er hat gegen 250 Werke für Pianoforte geschrieben.

Die zweite Gemahlin von Berlioz, eine geborene Rezio (Spanierin), welche früher in seinen Concerten sang, ist in St. Germain am Lungenschlag gestorben, während Berlioz in Paris die Proben zu seiner in Baden-Baden zur Aufführung kommenden Oper leitete.

Leipziger Fremdenliste. Der Tanz-Componist A. Wallerstein und Capellmeister F. Normann aus Stockholm waren auf der Durchreise hier anwesend. — Dr. A. Stern besuchte uns auf seiner Rückreise von Dresden, woselbst er die glänzende Aufführung seines für das Schnorrfest des Künstlervereins gedichteten Festspiels „die neuen Rolandsknappen" geleitet hat.

Vermischtes.

Die beiden Hôtels „de Louvre" und „de la Paris" in Paris besitzen Telegraphenbureaus, und haben u. A. Drähte nach allen Pariser Theatern geführt, so daß man zu jeder Zeit in den Hôtels Plätze in irgend einem Theater bestellen oder erfahren kann, ob noch Plätze frei sind.

In Paris hat man für ein Cherubini-Denkmal bereits 5212 Francs aufgebracht.

Die Zahl der Berliner Theater ist am Pfingstfest durch die Eröffnung des „Meysel'schen" vermehrt worden, das für 1200 Zuschauer Raum bietet.

Das Preisausschreiben der Deutschen Tonhalle in Mannheim vom Januar 1861 über die Composition des Gedichts: „Deutscher Männer Festgesang", für vierstimmigen Männerchor, hatte folgendes Resultat: Preisrichter waren Vincenz Lachner, Franz Abt und Joseph Strauß. In der Beurtheilung der eingegangenen 142 Compositionen ergab sich aber keine zureichende Stimmenmehrheit. Die Composition von Eduard Beez in Riedenburg bei Bregenz erhielt eine Stimme für den Preis und eine besondere Belobung; die von F. B. Hamma in Ettlingen eine Stimme für den Preis. Belobt wurden von je einer Stimme die Compositionen von: Friedrich Baumann in München, J. F. Dieffenbacher in Ulm, Jos. Hanisch in Regensburg, C. M. Lehmann in Oranienburg, Ernst Methfessel in Winterthur, Ferd. Möhring in Neu-Ruppin, A. Reichel in Dresden, F. S. Reiher in Braunau und H. Sczadrowsky in St. Gallen.

In Berlin kam kürzlich ein eigenthümlicher Prozeß zur Verhandlung. Der Musikdirigent Behlke war der unbefugten Führung des Titels „Musikdirector" angeklagt und zu drei Thalern Strafe verurtheilt worden. Der Verurtheilte appellirte und machte zu seiner Vertheidigung geltend: der Ausdruck „Musikdirector" sei weder ein Titel, noch eine Würde, sondern nur die Bezeichnung seiner Beschäftigung, gleichbedeutend mit „Musikdirigent". — Hiergegen erwiderte der Staatsanwalt: der Titel „Musikdirector" sei einer von denen, die allein vom König verliehen werden könnten. — Das Kammergericht sprach aber den Beklagten frei, weil er sich nicht „Königlicher Musikdirector" genannt habe. — Dies zur Nachachtung Betheiligter bei vorkommenden zweifelhaften Fällen.

Das Comité zur Errichtung des Weber-Denkmals in Dresden hat seinen Rechnungs-Abschluß veröffentlicht. — Die Thätigkeit des seit 1844 gebildeten Comités erstreckte sich auf zwei verschiedene Pflichten: zunächst auf die Uebersiedelung der Asche Weber's von England nach Deutschland und Beisetzung derselben in Dresden. Die erforderlichen Fonds hierzu wurden durch ein Concert der Dresdener „Liedertafel" und durch Vorlesungen des Hofrath Schulze gebildet; sie beliefen sich auf circa 479 Thaler; die Ausgaben betrugen circa 460 Thaler, so daß ein Ueberschuß von 19 Thalern verblieb. — Zu der hierauf in Angriff genommenen Errichtung des Weber-Denkmals wurde 15 Jahre lang, von 1845—1860, gesammelt. Die totale Einnahme, inclusive Zinsen rc., betrug 11,071 Thaler, wovon 10,979 Thaler für das Denkmal verausgabt wurden. —

Die größten Beiträge lieferten: das Berliner Hoftheater mit $2771^2/_3$ Thalern (zu zwei verschiedenen Malen) und der Stadtrath zu Dresden mit 1000 Thalern. Von deutschen Theatern steuerten, außer Berlin, durch Benefiz-Vorstellungen bei: Nürnberg (Director Röder), Dresden, München, Weimar, Karlsruhe Königsberg (Director Woltersdorf), Hannover und Meiningen. — Von souveränen Fürsten erhielt das Comité Geschenke: vom Kaiser von Oesterreich und Fürsten von Sondershausen. — Benefiz-Concerte, Vorlesungen, Sammlungen rc. wurden veranstaltet von Henselt in Petersburg; vom sächsischen Consul in London; von der Dreißig'schen Sing-Akademie, dem Allgemeinen Sänger-Verein, der Liedertafel und der Königl. Hofcapelle zu Dresden; ferner von Frau Bürde-Ney, Wilhelmine Schröder-Devrient und Bogumil Dawison; endlich wurde ein Bild von De Keyser zum Besten des Denkmals ausgestellt.

Leipzig hat sich dadurch ausgezeichnet, daß es nicht einen Thaler zum Weber-Denkmal beigesteuert hat!

Aufforderung an deutsche Operncomponisten.

Der unter dem Namen „Akademie für die Oper" zur Aufführung noch nicht in die Oeffentlichkeit gelangter Opern gegründete, und in steter Ausdehnung begriffene Verein, findet sich — trotz bereits geschehener Einsendung einer Anzahl sehr beachtungswerther Partituren — veranlaßt, (behufs größerer Auswahl) die Componisten zu baldigster Einsendung ihrer Opern an unseren Archivar, Herrn Dr. Alsleben (Askanischer Platz 4. in Berlin) einzuladen. Die Werke werden durch anerkannt bühnenkundige Kunstnotabilitäten geprüft, die würdig befundenen öffentlich aufgeführt und deren Verfassern eine Anzahl von Bühnen-Empfehlungen zu beliebiger Benutzung übergeben. Unsere Statuten sind durch alle Buchhandlungen von der Schlesinger'schen Musikalien-Handlung in Berlin gratis zu beziehen.

Berlin, im Juni 1862. Der Vorstand.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 18. Juli 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 3.

Siebenundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Pariser Musikzustände während der Saison von 1861—62.

Von

E. Schelle.

III.

Concerte.

Das musikalische Leben in großen Städten pulsirt immer reiner in den Concertsälen, als in den Opernhäusern, wo das Auge nicht minder als das Ohr beschäftigt wird und die Musik häufig nur den Vorwand zu ganz andern Genüssen herleiht. Die Concerte — ich verstehe darunter alle musikalischen Aufführungen, welche der Scene und jeder der Musik fremden Zuthat entrathen — gewähren mithin den zuverlässigsten Gradmesser für den Bildungszustand des musikalischen Geschmacks. Wollte man die hiesigen Musikzustände einseitig nach dem Geiste abschätzen, der uns aus den Theatern entgegenweht, so müßte man den Parisern von vorn herein alle Empfänglichkeit für die höheren Leistungen in der Musik absprechen, ein Urtheil, welches ebenso ungerecht wäre, als wollte man den Charakter eines Mannes nach dem Schnitt seines Paletot bemessen. „Effect" ist das Zauberwort, welches die Pariser Gesellschaft beherrscht. Auf den *Schein* allein kommt es an, und ohne diesen verliert selbst ein gediegener Inhalt seinen Werth. Allein der Schein trügt hier mehr als sonst wo; denn hinter dem Charlatanismus dieser Salonwelt birgt sich mancher Zug einer naiven und für höhere Eindrücke nicht unempfänglichen Natur. Mit einem Worte: das künstlerische Paris hat wie der römische Janus zwei Gesichter; in den Opernhäusern tritt uns das eine mit falschen Zähnen und Haaren entgegen, in den Concerten sehen wir dessen vollkommenes Gegenbild.

„Chez moi"; — mit diesem Ausdrucke bezeichnet der Franzose den Comfort seiner zurückgezogenen Häuslichkeit, wo er, frei von den Banden der Etiquette, sich in seinem *menschlichen Wesen* gefällt und genügt. In dem Concertsaale ist das Pariser Publicum „chez lui"; es kommt hierher, nicht etwa um sich auszustellen, sondern lediglich um Musik zu hören und zu genießen. Sein ganzes Aeußere zeigt, daß es das Hauskleid angelegt hat. Nichts von jenem unstäten Geiste, der uns während der Opernvorstellungen durch witzige und witzlose Bemerkungen fortwährend stört; nichts von jener Ostentation, mit der man seine Gegenwart den Nachbarn aufdrängt; still und gesammelt, wie in der Kirche, hört man der Musik zu, duldet keine Störung und — was mehr heißt — klatscht *eigenhändig*. Dies Bewußtsein des „chez soi" tritt namentlich in der naiven Offenheit hervor, mit der sich der Sinn für musikalische Eindrücke ohne allen Anschein von Affectation hier ausspricht. Während bei dem Theaterpublicum der Geschmack stets dieselbe Form eintönig herauskehrt, so zeigt er sich hier in seiner ursprünglichen Natürlichkeit und spiegelt in unzähligen, öffentlichen oder privaten Musikzirkeln die mannigfaltigste Scala von Bildungsgraden wieder. Denn in den musikalischen Unterhaltungen urtheilt das Publicum einseitig nach seinem Empfinden und Vermögen; in der Oper geht das Urtheil von einer unsichtbaren selbstständigen Macht aus, die man Routine oder Mode nennen kann.

Als vor einiger Zeit im Hofconcerte der Director, Herr *Auber*, auf das Zeichen zum Anfange wartete, sagte ihm die Kaiserin mit gnädigem Lächeln: „Nicht wahr, lieber Auber, *recht wenig Musik!*" — Die Kaiserin konnte damit ihre Gefühle blosstellen, ohne den Schick zu verletzen, denn sie war „chez elle". — In dem Salon einer anderen Kaiserin, und zwar auf dem Gebiete der Gesangskunst, der Frau *Viardot*, wollte in einer musikalischen Unterhaltung ein beliebter Sänger eine Bravourarie von *Verdi* vortragen. „Verdi wird in meinem Hause nicht gesungen!" — rief ihm die Künstlerin zu.

In diesen beiden Aeußerungen zeichnen sich die extremen Pole der an der Kunst sich betheiligenden Gesellschaft ab. Dort wird die Musik als ein unvermeidliches, von der modernen Civilisation aufgezwungenes Element in den Formen des gesellschaftlichen Lebens geduldet und auf das möglichst geringe *quantitative* Minimum zusammengedrängt, hier dagegen mit entgegengesetzter Gesinnung die *Qualität* betont. Je nachdem die Schichten der Gesellschaft einem dieser Pole näher oder ferner liegen, nüancirt sich der Geschmack in trüberen oder reineren Farben. Die äußerste Rechte verficht auch hier, wie in den Kammern, den Grundsatz des strengsten Conservati-

mus, d. h. sie sorgt eifrig dafür, daß die Kunst nicht die Linie eines menu plaisir überschreite, und nimmt deshalb die edle Zunft der Virtuosen von Fach in ihren Schutz. Der mit parfümirten Seufzern handelnde Violinist, Herr Sivori; Herr Schulhoff, „der treue Schäfer"; der Pianoerschütterer Wieniawsky; vor Allen aber Herr Sigismund Thalberg, der größte aller [illegible], welcher jetzt auf seine „art du chant" reist, werden hier von den dichtesten Weihrauchwolken geschwärzt. In der äußersten Linken dagegen hat der Cultus vornehmlich an Gluck, Mozart, Beethoven, Haydn, Bach, kurz an den älteren und neueren Classikern. Sie bildet das Publicum, welches in den Soiréen des Herrn Maurin die letzten Quartette Beethovens genießt, die Parquetplätze im Circus bei der Aufführung des „Elias" besetzte und die Concerte der Frau Schumann füllte. Das Virtuosenthum als solches erweckt in diesen Kreisen ebenso viele Antipatien, wie das gediegene Clavierspiel der Herren Th. Ritter und Lübeck Sympathien besitzt. So schroff auch beide Parteien einander gegenüberstehen, so schleicht sich dennoch mitunter einer jener Pianolöwen, dem es nach einem classischen Lorbeerblättchen gelüstet, von der Rechten mit frommer Miene in die Reihen der Linken ein, als sage ihm eine dunkle Ahnung, daß der Zeitgeist den Boden unter seinen Füßen täglich mehr unterhöhle. — So erschien einst in diesen Cirkeln, wo stets nur gute Musik gemacht und geduldet wird, der bekannte Pianist Wieniawsky. Aufgefordert zum Spielen, ließ er sich nach langem Nöthigen herab, die Pianopartie eines vorgeschlagenen Trios von Beethoven zu übernehmen. Für einen Virtuosen von Fach zog sich Herr Wieniawski ganz leidlich aus der Affaire, denn Beethoven gehört nicht zu seinem „Genre". Die liebenswürdige Dame des Hauses wollte ihm Gelegenheit zu einer glänzenden Satisfaction geben; sie bot ihm ihr Instrument nochmals an. Diesmal ließ sich Herr Wieniawsky weniger bitten und regalirte die classischen Ohren der Gesellschaft mit einer gewaltigen Concertpolonaise von seiner höchsteigenen Composition. Keine Feder vermag das Entsetzen zu schildern, welches sich in den Gesichtszügen der Zuhörer malte, als unter den eisernen Fingern des Virtuosen ein fürchterlicher Feuerlärmsturm hereinbrach. Das Instrument ächzte und wimmerte, die Fensterscheiben klirrten; ein Theil der Anwesenden floh scheu in die äußersten Winkel der angrenzenden Zimmer, nur wenige hielten auf dem Schlachtfelde aus Höflichkeit Stand; am gegenüberstehenden Hause öffneten sich sogar einige Fenster und schlaftrunkene Gesichter schauten entsetzt heraus, nach der Ursache der nächtlichen Störung forschend. Als nach einer halben Stunde das Gewitter ohne mildernden Nachguß sich gelegt hatte, zeigten nur zwei oder drei, mit sehr starken Nerven begabte Personen so viel Lebenskraft, die Hände zu einigen schwachen Zeichen des Beifalls zu erheben. Herr Wieniawsky zeigte sich späterhin noch einige Male in diesen Soiréen; allein man hat ihn nie wieder zum Spielen aufgefordert. —

Es bedarf kaum einer besonderen Erwähnung, daß die höheren künstlerischen Anregungen nicht von jener Seite ausgehen. Die größeren Hervorbringungen im Concertwesen, welche die hier vorhandene Empfänglichkeit für eine ernstere Kunstrichtung bezeugen, haben sich im Gegentheil aus den dürftigsten materiellen Mitteln entwickelt und ihre Existenz gegen mannigfache Hemmungen erkämpfen müssen. Niemand kann dem Kaiser und der Kaiserin den Vorwurf machen, mit der Ehre ihrer Gegenwart gegen die Concerte des Conservatoriums verschwenderisch gewesen zu sein; was aber die populären Concerte anbelangt, so verbietet schon das Beiwort populär jede Betheiligung des Hofes und der haute volée.

Die Concerte der Gesellschaft des Conservatoriums und die des Circus sind bis jetzt die einzigen umfassenderen Formen, zu welchen sich das Pariser Concertwesen aufgeschwungen hat. Die Geschichte beider Institute ist die beste Charakteristik der Zeit, in der sie entstanden, und der künstlerischen Tendenzen, aus denen sie hervorgingen. Jene ersten erwuchsen aus den spärlichen Keimen des noch nicht erschlossenen Kunstsinnes und erschienen anfänglich mit der ganzen Schüchternheit eines zweifelhaften Experiments; die letzteren dagegen traten plötzlich fertig, wie die Minerva aus dem Kopfe des Zeus, an das Tageslicht. Dort war der Geschmacks-Luxus einzelner Liebhaber der Hebel, hier ein tief gefühltes, durch alle Classen der Gesellschaft sich ziehendes Bedürfniß. Die Concerte des Conservatoriums haben sich während einer 35jährigen Lebensdauer feste Grundlagen und eine abgeschlossene sichere Form erkämpft, Vorzüge, welche die anderen durch ein großartiges Streben ersetzen müssen; sie verhalten sich, wie alle fertige Formen, ebenso exclusiv gegen jede aus dem Rahmen der Gewohnheit tretende Kunstrichtung, als die populären Concerte den Fortschritt in allen Formen ohne Rangunterschied vertreten.

Im November des Jahres 1826 lud Habeneck der Aeltere bei Gelegenheit des Festes der h. Cäcilie eine Anzahl von Freunden, meist Gliedern des Opernorchesters, zu einem Frühstück ein, mit der Bitte, ihre Instrumente mitzubringen. In der Meinung, es gelte einem Morgenständchen zu Ehren der kunstsinnigen Gattin ihres Freundes und Chefs, kamen die Eingeladenen mit den Waffen in der Hand, waren aber nicht wenig erstaunt, statt der flüchtigen Blätter einer leichten Gelegenheitsmusik die vollwichtigen Stimmen der in Paris fast unbekannten „Eroica" auf den Pulten zu finden. Eine große, dazu wenig gekannte Symphonie als Entrée zu einem Frühstück, wenn alle Mägen im reinsten Kammertone stehen, — das war eine Zumuthung, welche kein Anderer als Habeneck wagen durfte und gewagt hätte. Man faßte indessen Muth und machte sich mit solchem Eifer an das Werk, daß die Stunde des Frühstücks unbemerkt verstrich. Es war schon 4 Uhr, als der letzte Accord angeschlagen wurde; müde und hungrig legten die Musiker ihre Instrumente bei Seite, sich erwartungsvoll anschauend. Endlich öffneten sich die Thüren des Speisesaales und Madame Habeneck erschien, mit freundlichem Gruße den Künstlern zurufend: „Im Namen des dankbaren Beethoven werden Sie ersucht, sich an die Tafel zu setzen!" Selbst nach den Harmonien des großen Meisters klangen diese Worte wie Sphärenmusik in die Ohren der ausgehungerten Musiker. Ein ächtes, mit Toasten gewürztes Festmahl beschloß diese für die Annalen der Pariser Musikwelt wichtige Festfeier.

Das so improvisirte Concert erregte zunächst die Bewunderung der instrumentalen Phalanx, welche sich um Habeneck gruppirt hatte. Im nächsten Jahre fanden ähnliche Versuche in den Salons des Pianofortefabrikanten Dupont und Habeneck's selbst vor einem eingeladenen Publicum statt, die überaus günstig ausfielen.

Cherubini, von den Erfolgen durch Habeneck unterrichtet, beeilte sich, ihm auf sein Verlangen die Autorisation zur Aufführung einiger Concerte in dem großen Saale des Conservatoriums zu verschaffen. Seit 1815 waren die symphonischen Uebungen der Musikschüler nicht mehr aufgenommen worden. Der Wunsch, diesen wichtigen Theil des Unterrichts

wieder zu seinem alten Rechte zu verhelfen, hatte vornehmlich Cherubini angeregt, den damaligen Minister des königlichen Hauses, den kunstliebenden Sosthène de Larochefoucauld um die Erlaubniß zu jenen Concerten anzugehen. Habeneck und seine Freunde ihrerseits bildeten die nöthigen Fonds, um Beleuchtung und Heizung zu bestreiten, damit nicht das ohnehin schwache Budget der Anstalt beschränkt würde. Der Minister genehmigte den Vorschlag Cherubini's und erließ ein Brevet, welches sechs jährliche Concerte, gegeben von den Professoren und älteren Eleven, organisirte und außerdem der Gesellschaft eine Unterstützung von 2000 Fr. auf das Budget seines Ministeriums ausgestellt, gewährte. Diese Gründung erhielt den Titel „société des concerts de l'école royale de musique et de déclamation lyrique", den sie jetzt in „société des concerts du conservatoire" abgekürzt hat.

Der Saal des Conservatoriums hat drei Stockwerke; er enthält ein Amphitheater, Logen desselben Namens, Logen ersten und zweiten Ranges. Cherubini ließ 1828 für das Orchester ein bewegliches Amphitheater auf der Bühne bauen, damit diese ihre ganze Tiefe für die Aufführungen von Schauspielen und Fragmenten aus Opern behalte. Der höchstens 956 Zuhörer fassende Saal wird mit Oel beleuchtet, um eine Gasexplosion zu verhüten, wodurch die Bibliothek in Gefahr geriethe.

Die Streichinstrumente des Orchesters und die Sänger nehmen die Bühne ein. Zur Linken sitzen 15 erste, zur Rechten 14 zweite Violinen einander zugekehrt, im Vordergrunde vor den ersten Violinen 16 erste und ebensoviel zweite Soprane, vor den zweiten Violinen 10 erste und 10 zweite Tenöre, im Hintergrunde zwischen den Violinen 10 erste und 10 zweite Bässe. Der Dirigent, zwischen Sopran und Tenor aufgestellt, dreht dem Publicum und den Solisten den Rücken. Hinter den Bässen sitzen in einer Reihe 10 Violen an 5 Pulten. Das weitere Orchester vertheilt sich auf den Stufen des Amphitheaters folgendermaßen: Stufe I., von links nach rechts: 2 Clarinetten, 2 Oboen, 2 Flöten und ein Piccolo, 1 Violoncell, 1 Contrabaß, darauf wieder 1 Violoncell, 1 Contrabaß und 2 Violoncelle. — Stufe II.: 4 Hörner zu je 2 Paaren, 4 Fagotte und 4 Violoncelle in derselben Ordnung. — Stufe III.: 2 Trompeten, 3 Contrabässe, 4 Violoncelle, 2 Contrabässe. — Stufe IV.: 3 Posaunen an der linken Wand, ihnen gegenüber 2 Contrabässe. — Hinter diesen Ophicleide, Pauken und die sogenannte Batterie.

Dieser feinen, von Habeneck herrührenden Disposition der ausführenden Kräfte und der überaus günstigen Akustik des Saales ist kein geringer Theil der Wirkung zuzuschreiben, welche die Concerte des Conservatoriums berühmt gemacht haben. Im Ganzen hat sich die ursprüngliche Form derselben bis auf die gegenwärtige Zeit unverändert erhalten, dagegen trat ihr weiterer, von Cherubini beabsichtigter Zweck bald in den Hintergrund. Je mehr sich die Abonnentenliste füllte, um so mehr wurden die Zöglinge des Conservatoriums zur Seite geschoben, so daß sich schließlich für sie die Summe der Vortheile auf die Programme allein beschränkte, welche sie mit größter Bequemlichkeit an der Thüre ihres Instituts lesen können. Erst im Jahre 1860 setzte Auber durch, daß ihnen wenigstens der Zutritt zu den Proben gelassen wird, das einzige Verdienst, welches die Fasten seines Directorates bis jetzt gemeldet haben.

Wiewohl die anfängliche Zahl dieser Concerte sich von sechs auf zehn, die außer dem Abonnement fallenden eingerechnet, erweitert hat, bewegt sich das Repertoir doch verhältnißmäßig innerhalb enger Grenzen. Fast scheint es, als ob die Gesellschaft den Begriff des Classischen nur auf die in ihrer Bibliothek vorhandenen Sachen beschränkte. Während Symphonien von Täglichsbeck, Schwenke und einer fabelhaften Louise Farenc auf den Programmen früherer Jahrgänge paradiren; die Fahnenweihe aus der Belagerung von Corinth, die Introduction zum Moses von Rossini in keiner Saison vermißt werden; ja sogar die Zampa-Ouverture im letzten Winter die Ehre einer Aufführung genoß: würdigt man die Werke von Schumann, Schubert, Bach, Palestrina gar keiner oder nur gelegentlicher Aufmerksamkeit. Ueberhaupt sieht jeder Cyklus dieser Concerte seinen Vorgängern so ähnlich, daß das Verzeichniß der respectiven Repertoire nur von statistischem Interesse ist, da kein einziges eine außerordentliche Kraftanstrengung bezeichnet.

Die Beethoven'schen Symphonien stehen hier billiger Weise im Vordergrunde; sie haben die Concerte ins Leben gerufen, sie berühmt gemacht, und ihre Ausführung bildet noch heutigen Tages den Glanzpunct derselben. Nächst ihnen ist Haydn am meisten, am wenigsten Mozart vertreten. Nach einer statischen Uebersicht der Programme bis zum Jahre 1859 stellt sich die Popularität unserer drei Symphoniehereen so dar, daß Beethoven während der 33 Jahre 280, Haydn 58, Mozart nur 37 Aufführungen erlebte. Dasselbe Verhältniß führte die verflossene Saison im Kleinen vor. Beethoven erschien im Ganzen, die außer dem Abonnement fallenden Concerte mit eingerechnet, fünf Mal, und namentlich in den Symphonien in Emoll, Adur und der Pastorale, Haydn ungefähr drei Mal, unter Andern in Nr. 25. und 51., und Mozart nur ein Mal in der Gmoll-Symphonie.

Neben den Symphonien Beethovens erfreuen sich namentlich dessen Concerte der Sympathien dieses Publicums. Wer die Erfolge gesehen hat, welche im letzten Winter Th. Ritter mit dem Gdur-Concerte, St.-Saens mit der Chorphantasie, Fräulein Martin mit dem Violinconcerte, endlich Frau Schumann mit dem Esdur-Concerte davon trugen, dem muß es unerklärlich bleiben, wie manche Pianisten den Seiltänzeretuden und Bravourphantasien, als einer dankbaren Aufgabe ihre Zeit, ihre Gesundheit und häufig sogar ihren gesunden Verstand opfern. Freilich bedingt die Wiedergabe von Claviercompositionen, wie obige Concerte, außer der höchsten Potenz künstlerischer Technik auch eine hohe künstlerische Begabung und Bildung, d. h. eine Summe von Tugenden, die sich nicht allzuhäufig in einer Pianistennatur vorfindet. Mit Recht sieht die Direction der Concerte des Conservatoriums den Vortrag solcher Dichtungen als ein Meisterstück an und macht die Zulassung dazu keineswegs von Pianistenerfolgen gewöhnlichen Schlages abhängig. Die Herren St.-Saens und Th. Ritter haben in der That ihren hohen Künstlerberuf unwiderleglicher so dargethan, als durch ihre Compositionen. Von Frau Schumann sage ich nichts, da der Lorbeer des Conservatoriums ihren Ruhm für Deutschland weder fördern noch schmälern kann.

Die Musik zum Egmont von Beethoven, zum Sommernachtstraum von Mendelssohn, dessen Symphonie in Amoll, die Ouverturen zur Euryanthe, Freischütz, Oberon von Weber, zum Anacreon von Cherubini, Ruy Blas von Mendelssohn sind ebenfalls beliebte Stücke, welche sich theilweise in jeder Saison wiederholen. Der Chor der Gefangenen aus „Fidelio" hatte sich dagegen keiner guten Aufnahme zu erfreuen. Der Grund davon lag weniger an der etwas mangelhaften Aufführung, als an dem herrschenden Geschmack. Die Fran-

zosen besitzen wenig Sinn für feine Dramatik in der Musik, sobald diese an das Theater erinnert. Sie verlangen vor Allem gewaltsame Erschütterungen, starke Effecte, grelle Farben, mit einem Worte einen entschieden theatralischen Charakter, welchen freilich jener Chor nicht trägt. So lange der Geschmack sich in seinem Uebergangsprocesse befindet, so lange der kunstempfängliche Sinn überhaupt durch ein entwickelteres Bewußtsein vom Schönen nicht abgeklärt ist: so lange werden Fidelio gegen die Belagerung von Corinth, Armide gegen die Hugenotten den Kürzeren ziehen müssen. Es darf uns deshalb nicht Wunder nehmen, wenn auch in diesem Winter Chöre, wie „O filii“ von Leisering und „O salutaris“ von Cherubini mit einem Beifall, gegen welchen selbst der Schlußchor des ersten Theils der Schöpfung zurückstehen mußte, zu wiederholten Malen gebracht wurden. Der unentschieden zwischen Oper und Kirche hin und her schwankende Charakter, welcher namentlich dem Kirchenstyle Cherubini's eigen ist, entspricht nur zu sehr so vielen Zügen unserer, in ihren Forderungen und Wünschen noch unklaren Zeit, als daß er nicht überall Sympathien fände. — Als eine Neuigkeit seien noch die Titanen von Rossini erwähnt, eine Composition für sechs Bässe im Unisono mit Orchesterbegleitung. Sie wurden rasend beklatscht, da capo verlangt und — in 24 Stunden vergessen.

Die Concerte des Conservatoriums überstrahlen an Ruhm bekanntlich die meisten ähnlichen europäischen Unternehmungen. Schwerlich möchte man auch irgendwo ein Orchester finden, welches so gleichartig aus den besten Kräften zusammengesetzt wäre, und welches im Zusammenwirken eine ähnliche Virtuosität an den Tag legte. Allein auch die Sonne hat ihre dunklen Flecken. Gerade die gerühmte, bis ans Unglaubliche streifende Virtuosität hat es dahin gebracht, daß durch übermäßige Steigerung der Licht- und Schatteneffecte, wie des piano zum pianissimo, des forte zum fortissimo, — ferner durch affectirte Uebertreibung der nüancirenden Accente, der natürliche kräftige Mittelton des Orchesterspieles bis zum Verschwinden in den Hintergrund tritt, wodurch allerdings der Vortrag einen Schliff erhält, der auf den ersten Eindruck blendet, allein mit der Natur des classischen Styles zu sehr im Widerspruch steht, als daß er den Kenner bestechen könnte. Ein französischer Kunstkritiker, der auf einem deutschen Musikfeste unter Andern auch die neunte Symphonie von Beethoven gehört hatte, vermißte in seinem Berichte an Habeneck an der Aufführung das „französische brio und die Eleganz des Vortrags“. Dieses Urtheil bezeichnet treffend die Kluft, welche die deutsche Kunstanschauung von der französischen trennt. Während bei uns der Vortrag von dem idealen Charakter der Dichtung abhängig gemacht wird, so schätzt man hier das Kunstwerk nur nach einem schematischen Effecte und verlangt diesen bis zu dem Grade, daß das Orchester wie ein moderner Virtuose mit derselben Manier die dem Style nach so verschiedenen Symphonien Mendelssohn's, Haydn's und Beethoven's wiedergiebt. Die unmittelbare Schuld an jener Uebertreibung der materiellen Effecte indeß trägt die barbarische Sitte, Quartettcompositionen mit massenhafter orchestraler Besetzung theils von den Eleven zur Uebung im Conservatorium, theils in öffentlichen Concerten aufzuführen, eine Sitte, welche den ohnehin hier schwach vertretenen Sinn für feine Zeichnung des Einzeldialogs frühzeitig abstumpft. Viele Musiker schwärmen aus leicht begreiflichen Gründen für dies Verfahren; hoffentlich jedoch wird der unserem Volke eigene musikalische Instinct unserer Nachahmungssucht in dieser Angelegenheit die Zügel halten und die französische Erziehungsmethode von den deutschen Musikanstalten fern halten.*)

(Schluß folgt.)

Musik für Gesangvereine.

Robert Schumann, Op. 29. Zigeunerleben. Für kleinen Chor mit Pianoforte. Für kleines Orchester instrumentirt von Carl Grädener. Partitur: 1 Thlr. 5 Ngr. Orchesterstimmen: 1 Thlr. 10 Ngr. Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Carl Greger, Op. 11. Frühling und Liebe, für Chor- und Solostimmen, mit Clavier-Begleitung. Clavier-Auszug 1 Thlr. 5 Sgr. Die vier Stimmen 12 Sgr. Schleusingen, C. Glaser.

Robert Radecke, Op. 20. Weihnachtslied für Frauenchor und Solo, mit Pianoforte. Partitur und Stimmen 1 Thlr. Berlin, Schlesinger.

Robert Schumann's charakteristischer Chor „Zigeunerleben“, nach dem Gedicht von E. Geibel, ist den Verehrern der Muse dieses Tondichters in der Breitkopf & Härtel'schen Ausgabe, mit bloßer Pianofortebegleitung, längst bekannt. Die eigenthümliche, anziehende Romantik dieses Stückes, getaucht in die brennenden Farben des Südens, scheint recht eigentlich des ausschmückenden und ausmalenden Orchestercolorits zu bedürfen, um die Charakteristik der Scenerie in ganzer Lebendigkeit und in der Vollwirkung poetischen Reizes zu schildern. Wir halten es daher für einen glücklichen Gedanken, die Schumann'sche Composition mit Orchesterbegleitung zu versehen und ihr dadurch Eingang in den Concertsaal zu verschaffen. C. Grädener hat das Wesen dieser Musik mit richtigem Geist erfaßt. Seine uns vorliegende Partitur zeigt den geschickten Musiker, der befähigt ist, das Orchestermaterial in einer Weise zu verwenden, welche den Intentionen Schumann's sich anschließt und somit ganz geeignet ist, dem Ganzen eine charakteristische und effectvolle Beleuchtung zu verleihen. Das Orchester besteht außer dem Streichquartett aus einer kleinen und großen Flöte, aus Oboen, Clarinetten, Fagotten, 2 Waldhörnern, Triangel und Tambourin, kleiner Trommel ad libitum, großer Trommel und Becken. Die Harfenpartie kann entweder durch das Pianoforte, oder durch die in der Violin- und Violoncell-Stimme angemerkten kleinen Noten ersetzt werden. Diese Mittel sind dem Vocal-Chor sehr glücklich angepaßt und zu wechselndem Colorit unter einander gemischt, indem der Bearbeiter es verstanden hat, das Pianoforte-Accompagnement des Originals in das reiche, üppige Gewand des Orchesters zu kleiden, dabei aber dem Ideengange der Composition und ihren mannigfachen charakteristischen Momenten mit dem Tact eines gebildeten Musikers folgend. Der musikalische Zigeunerapparat (Triangel, Trommel, Becken u. s. w.) kommt mit richtigem Gefühl nur in wenigen Tacten zur Anwendung und an ganz geeigneter Stelle, nämlich in dem üppig auftauchenden, wild lustigen Begleitungsmotiv zu dem unisono-E des Chors: „Das ist der Zigeuner bewegliche Schaar“, welches sich einige Male wiederholt und

*) Leider nicht überall. In München hat Lachner (in den Odeonconcerten) bereits vor Jahren das Beethoven'sche „Septett“ mit, wir wissen nicht mehr wievielfacher Besetzung aufführen lassen, und wir bezweifeln, daß dies der einzige Fall geblieben ist. D. R.

in dieser Instrumentirung von der anregendsten Wirkung sein wird. Wenn das Orchester eine Harfe zur Disposition hat, so wird der Hörer den Reiz der kleinen Solostellen, vom Sopran mit „schwarzäugige Mädchen beginnen den Tanz" eingeführt, lebhaft empfinden. — Wir empfehlen den Dirigenten von Gesangvereinen den prächtigen Schumann'schen Chor in dieser neuen Gestalt. Trotz seiner Kürze wird er doch zur Aufnahme in ein gediegenes Concert-Programm vorzüglich geeignet sein.

Das ziemlich umfangreiche Werk: „Frühling und Liebe" (nach einem Gedicht von Mirus) von Carl Greger ist insofern die vollständige Kehrseite des Schumann'schen „Zigeunerlebens", als der Componist auf Originalität des Schaffens vollständig Verzicht leistet. Er lebt in seinen Anschauungen noch gänzlich in der Schule Jos. Haydn's, dessen fließende Formen und melodische Anmuth der bevorzugte Gegenstand seiner Studien zu sein scheinen. Das Werk des Herrn Greger ist das Resultat eines fast an Copie streifenden Nachempfindens von Haydn's „Jahreszeiten". Das Gedicht steht damit im Bunde und liefert dem Componisten die geeigneten Materialien, um ihm bald das genannte Werk, bald die „Schöpfung" des Altvaters Haydn recht lebhaft vor die Seele zu führen. Man höre. — Der erste Chor feiert die Ankunft des Lenzes. Der zweite betont die Worte: „Zerronnen ist eisiger Schnee am Gluthstrahl der Sonne, es blühet der Klee; die Heerden schon weiden im duftigen Grün, des Winters Beschwerden nun wiederum fliehn." — Es folgt nun Recitativ und Arie Georgs (Tenor), die unerfüllte Sehnsucht eines Liebenden schildernd. Hierauf der Chor: „Die Gottheit sprach ein neues Werde! Das weht im West so sanft daher, drum klingt (?) der Bach, drum grünt die Erde, drum spielen froh die Fisch' im Meer." — Hieran schließt sich Recitativ und Arie jener heiß begehrten Marie (Sopran), welche den löblichen Entschluß faßt, den armen Georg nicht länger zu quälen und ihm „zu lohnen treuer Lieb' Erglühn." — Darauf feiert der Chor mit Tänzen den ersten Lenzestag. Ein Tenor-Solo macht die Bemerkung, daß sich in der schönen Runde ein glücklich Paar gefunden hat, welches sich an des Lenzes Altar die Hände zum schönen Bunde reicht. Das giebt denn dem Chor Veranlassung, laut einzustimmen: „O, daß die Zeit, wo sich Alles verjüngt, ihr Zauber, ach, ewig uns bliebe! Auf Bergen, in Thälern es jubelt und singt: „Es lebe der Frühling, es lebe die Liebe!" — Abgesehen von dem Mangel an Originalität, bewegt sich die Composition dieses Idylls in der Haydn'schen Weise mit anerkennenswerthem Geschick, natürlich ohne die blühende Empfindungskraft des Vorbildes. Der Bau der Musik in Melodie, Harmonie und Rhythmus ist der allereinfachste. Da giebt es keinerlei Ueberraschungen, weil der musikalisch gebildete Spieler den Zusammenhang sofort erräth und weil jeder neue Tact gewissermaßen die nothwendige Folge des vorhergehenden ist. Trägt die Composition des Herrn Greger mithin nichts weniger als eine interessante Physiognomie an sich, so empfiehlt sie sich doch kleineren Gesangvereinen, welche nicht ausreichende Kräfte für größere Kunstwerke besitzen, durch ihr freundlich melodiöses, fließendes Wesen und durch sehr bequeme Ausführbarkeit. Die musikalische Solidität des Ganzen wird sich in geeigneten Kreisen Freunde erwerben. Vielleicht hat der Componist auch, nach seiner Bemerkung auf dem Titel: „besonders für kleinere Gesangvereine", ein bestimmtes Ziel vor Augen gehabt, welches der Kritik den höchsten Maßstab anzulegen verbietet. Es sollte uns freuen, Herrn Greger auch einmal für „größere Gesangvereine" thätig zu finden, dann aber hoffentlich auf einem anderen Standpunkt, als dem absolut Haydn'schen.

Das „Weihnachtslied" von Rob. Radecke ist eine anmuthige Gabe für weibliche Stimmen, Chor und Soli. Ein sanft bewegtes Pastorale des Chors, theils drei-, theils vierstimmig: „Heilige, selige Weihnachtszeit", durchweg homophon gehalten, feiert das Erscheinen des Christkindleins. Die Führung der Melodie, wie ihr rhythmischer Zuschnitt (im $^6/_8$ Tact) kann bei zu lebhaft genommenen Tempo leicht eine etwas profane Färbung annehmen, man wird sogar im 5. und 6. Tact des Vorspiels unwillkürlich an den ländlichen Chor im dritten Act des „Fra Diavolo" gemahnt. Ein Sopran-Solo: „Und wo Augen trostlos weinen", welchem sich in freier Imitation eine Altstimme zugesellt, unterbricht den Chor recht wirksam. Dieser schließt mit dem ersten Motiv kurz und frisch ab, zu den Worten: „Ja, der Heiland kehret wieder, singt ihm Jubellieder!" Das Soloquartett, vier Engelstimmen repräsentirend: „Wir stehen oben am Himmelsthron" trägt zwar eine eigentlich religiöse Stimmung nicht an sich, ist aber in seiner melodischen und harmonischen Einfachheit nicht ohne Würde und wird, von schönen Stimmen rein gesungen (ohne Begleitung), eine recht anmuthige Wirkung hervorbringen. Der Chor nimmt wieder seinen Hauptsatz auf, diesmal vollständiger durchgeführt, zu den Worten: „Schallet, Jubellieder!" welchem sich, mit Solostimmen abwechselnd, das „Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden" u. s. w. anschließt. Zu dem zuerst fortissimo intonirten „Ehre sei Gott" steht der zarte, zuletzt im pp. verhallende Abschluß in glücklichem Contrast. Die glatte, dankbar auszuführende Technik des Chorsatzes dürfte der Composition des Herrn Radecke eine weitere Verbreitung verschaffen.

F. W. Markull.

Aus Frankfurt a. M.

Wir erleben hier täglich, namentlich zur Meßzeit, daß sich der Charlatanismus mit dem Mantel des Virtuosenthums schmückt und breit macht, und umgekehrt, daß manche vortreffliche Talente zur Bierkneipe ihre Zuflucht nehmen müssen, um nur nicht zu verhungern. Daß aber das Publicum sich an Beides gewöhnt und fast in Ordnung findet, gehört zu den bedauerlichen Zeichen unserer Zeit. Jedenfalls gewährt es eine Art von tragischer Lust, in den prahlerisch angekündigten Concerten die armselige Nacktheit, und wiederum in der Schule der Unwissenheit manch edlen Funken zu erkennen. Wer sich mit der Topographie solcher Bänkelsängerwirthschaft befassen mag, wird wenigstens für den Humor reiche Ausbeute finden. Da laden ganze Gesellschaften zur genußreichen Hör- und Schaulust ein: Wagenführ und Hübner aus Berlin, Reichl aus Brüx, Meurer, Dittmar, die Geschwister Fries, die Localsängerin Theodora Paul, der berühmte Maestro di canto Signor Giacosa aus Wien, und der weltberühmte Zithervirtuose Georg Meyer; dort verführt uns ein ganzes Comité zu einer musikalisch-declamatorischen Soirée; da wieder soll uns die National-Tiroler-Alpensänger-Gesellschaft Oertl und Schenk entzücken. Unser zoologischer Garten kündigt ein Früh-Concert um 6 Uhr an, mit der Capelle des k. preuß. 4. rhein. Infanterie-Regiments, und der neue Saalbau eine französische Sängergesellschaft im „Costume du pays de Henry IV." Als Gegensatz zu dieser Academie producirt ein armer Cantatore mit fadenscheinigem Tenor und ohne alle Begleitung frivole Lieder, oder zirpt eine 75jährige

Greisin zu einer verstimmten Harfe mit verwitterter Stimme die trüben Erinnerungen an die lustige Vergangenheit einer Ballettänzerin, oder als Pendant bramarbasirt dort ein ungarisch beschnurbarteter Bariton, mit Mimik, Action, Costume und 5 verschiedenen Registern sein „Figaro la, Figaro qua, ta sù, giù“ herunter, daß es eine jämmerliche Lust ist. — —

Des Contrastes wegen lassen Sie mich nun ohne Weiteres zu den Concerten par excellence übergehen, womit die Wintersaison in unseren Mauern geschlossen wurde.

Der Cäcilienverein (drittes Abonnement-Concert) gab S. Bach's große Passionsmusik (Evang. Matthäus) und später (viertes Abonnement-Concert) Compositionen von Bach, Mozart, Händel, Lotti und Mendelssohn. — Der Friederich Rühl'sche Gesangverein gab den „Elias“ von Mendelssohn. Mitwirkende in diesen 3 Concerten waren, außer dem hiesigen Theater-Orchester, die Damen Franziska Schreck aus Bonn, Potthof-Diehl aus Aachen, Julie Rothenberger aus Cöln und die Herren Rudolph Otto aus Berlin, Wolters aus Darmstadt, Jul. Stockhausen und Stepan aus Mannheim. Privatconcerte von Belang gaben die Pianistin Frl. Emma Suppus im Verein mit dem Violonisten Friedrich Dietz, ein durch diese Blätter bereits wohlbekanntes Künstlerpaar (nächstens auch als Ehepaar zu begrüßen) und der noch jugendliche Geiger L. Auer aus Ungarn. Ton, Reinheit, Empfindung und freie Technik vereinigen sich zur Gewährleistung schöner Hoffnungen. Er spielte Gade (Sonate mit Piano Nr. 2. Herr Henkel), Vieuxtemps, Bach und Mendelssohn. Trotz der Maiblüthen war doch der Saal gefüllt, wobei verdienter Beifall nicht fehlte. Auch Frl. Dora Karz sang dazwischen ihre Lieder recht brav. — Der Opernverein gab (wiederholend) den 1. Act aus Spohr's „Zemire und Azor“, auf Verlangen Mozart's hinterlassenes Werk „l'oca del Cairo“ und Mendelssohn's „Loreley“ (Finale des ersten Acts). Seit einem Monat ohngefähr ist Herr Lichtenstein alleiniger Director dieser Anstalt, die jetzt 80—90 Mitglieder zählen mag.

Anlehnend an unseren letzten Opernbericht (in Nr. 21. d. Bl. im 66. Band) wären zunächst nur einige Personalnotizen im Rückstand. Unserer Bühne theils ungetreu, theils wankend geworden, sind die Sängerinnen Frau Roll-Mayerhöfer und Frl. Maude. Die bei manchen schätzenswerthen Vorzügen dennoch oft unsicheren Leistungen der Ersteren erzeugten manches Mißfallen, und Letztere — obgleich sie ohne Gage sang — wurde dennoch nicht engagirt. Frau Zottmayer-Hartmann vermag seit ihrer Verheirathung noch nicht recht durchzugreifen, und viel weniger auszudauern, welches allerdings Verlegenheiten im Repertoir nach sich ziehen muß. Herrn Richard's allzuhohe Forderungen entsprechen den Forderungen des Publicums nicht, die es an einen primo uomo zu machen gewohnt ist, und wird uns Herr Richard deshalb verlassen. Herr Eppich (ein Bruder des bei hiesiger Bühne noch vor drei Jahren engagirt gewesenen sehr beliebten Heldentenors) scheint sich ein wenig zu wohl zu fühlen, weshalb er mit seinem für ein zweites Fach ganz geeigneten Tenor sein Glück auf dem Glatteise anderer Bühnen sucht. Mit der Anerkennung des Bassisten Herrn Klein von Hamburg steht es noch in der Schwebe, und der Bariton Herr Liebisch kann neben unserem Pichler eine gute Acquisition werden. Als Ersatz für den weiblichen Theil treten nun mit bedeutenden Erfolgen ein: Signora Carina von Würzburg mit ebenso schönen Mitteln als intelligentem Vortrage, und Frl. Geisthardt von Hannover mit so gediegener Coloratur und correctem Triller (reine Höhe als selbstverständlich), wie man solche Vorzüge heutzutage auf deutschen Bühnen nicht mehr gewohnt ist. Statt Herrn Richard ist Herr von Kaminsky von Warschau eingetreten und erntet in seinem Raoul, Tannhäuser und anderen ersten Partien reichen Beifall. Da nun auch Dettmer — durch den Tod seiner Gattin schwer geprüft — von einer Erholungsreise zurückgekehrt ist, und wir die Sängerinnen Medal, Labitzky und Oswald, und die Sänger Pichler, Leser, Zottmayer, Häger und Zimmermann noch besitzen, haben wir Hoffnung, unsere Oper auf einen Status zu bringen, wie der war, für welchen ältere Leute noch immer schwärmen, aber dabei des bekannten „Wanderers“ nicht gedenken: „Dort wo Du nicht bist, weilt das Glück!“

Weitere Gäste waren: Frl. Zirndorffer von Breslau und die schöne Schwedin Frl. Sigli Hebbé, die ihren ersten theatralischen Versuch in der Valentine wagte. Wir billigen solche Versuche, da anzufangen, wo die gereifte Erfahrung aufhört, keineswegs. Doch schimmerte durch die unvermeidliche Befangenheit des reizenden Gastes nichtsdestoweniger zuweilen eine ergreifende Geistigkeit, die sich auch schon in ihren Concertgesängen bekundete. Frl. Hebbé verweilt jetzt in Stockholm, ist aber für folgende Jahre am Mannheimer Hoftheater engagirt. Die männlichen Sänger waren der Tenor Walter von Pesth und die Bassisten Roth von Weimar und Schiffbänter von Würzburg, welcher letztere sich als Landgraf Hermann, als Cavallerist Schwarzbart, als Fallstaff und namentlich als Bartholo auszeichnete. Gegenwärtig steht das Gastspiel des Chevalier de Carrion vom königl. Hoftheater zu Madrid in voller Blüthe, und der Sänger des Manrico, Edgar, Almaviva u. s. w. würde auch ohne die mit Riesenlettern gedruckten Affichen die Kränze eines Publicums gesammelt haben, welches den nonsens von zweierlei Sprachen auf deutscher Bühne (denn der Spanier Carrion singt nur italienischen Text) mit unbegreiflicher Indolenz noch immer duldet.

Von Interesse waren: die lange vermißte Oper von Nicolai „die lustigen Weiber“, Gläser's „Adlers Horst“ und Lortzing's „Waffenschmied“. — Nach altem Brauche fand am Ostersonntage im Theater ein Concert statt, worin unseres Capellmeisters Ignaz Lachner's Ouverture zu seiner Oper „Loreley“ und Beethoven's neunte Symphonie den Rahmen bildeten, innerhalb dessen, nebst noch anderen classischen Compositionen, auch Concertmeister Ferd. David aus Leipzig seinen Alles hinreißenden Bogen schwang. Dies Theater-Concert gab uns wieder den neuen Beweis, daß unser Orchester doch nirgends inspirirter spielt, folglich auch nirgends so inspirirt, als unter dem Scepter seiner eigenen Herrscher, mit denen es täglich Leid und Freude theilt (unter ersterem verstehe ich die Proben), an die es sich gewöhnt hat, von denen es gekannt ist, mit denen es fortwächst und endlich den Ruhm mit ihnen theilt. — Zum Schluß noch die Neuigkeit, daß zum Herbst auch Gounod's „Faust“ hier gegeben wird und bereits auf dem Ambos liegt.

Erasmus.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Halle. Unter Mitwirkung der Sängerin Frau Carlotta Arnoldi und des Großherzogl. sächsischen Hofschauspielers Heinrich Grans aus Weimar, veranstaltete der Pianist Robert Pflughaupt am 8. Juli in dem benachbarten Bade Wittekind eine musikalisch-declamatorische Soirée, in welcher er, außer der Beethoven'schen Cis moll-Sonate, die Tannhäusermarsch-Transscription von Liszt und Gounod's Faustwalzer, in der effectvollen Liszt'schen Bearbeitung, auf einem sehr schönen Flügel aus der hiesigen Fabrik von Honigmann recht gelungen executirte. Die Sängerin Fr. C. Arnoldi, im Besitz einer umfangreichen, kräftigen Stimme, trug die Concert-Arie aus „Ernani“ von Verdi und die Meyerbeer'sche Gnaden-Arie recht wacker vor. Herr Grans declamirte: „die Mutter des Kosaken“ von R. Prutz, „die Glocke von Inisfaire“ von Halm, „Gute Nacht“ von Glasbrenner und Hebbel's „Haideknaben“ mit der von R. Pflughaupt ausgezeichnet vorgetragenen Schumann'schen Clavierbegleitung, und zeigte sich durchweg in seinen Leistungen als denkender, feinfühlender Künstler. Vom Publicum wurden sämmtliche Vorträge höchst beifällig aufgenommen. H.

Weimar. Im Anschluß an meine früheren Berichte mögen die in den zwei letzten Monaten der Saison stattgefundenen musikalischen Aufführungen noch eine kurze Revue passiren. — Im Mai fanden kurz nacheinander zwei von jenen leidigen „Wohlthätigkeitsconcerten“ statt, welche nun einmal noch immer Mode sind. Im ersten concertirten zwei junge strebsame Künstler, Kallenberg (Violine) und Karl Machts (Walzer von Chopin und Sextett aus „Tannhäuser“ von Raff) deren Leistungen, freundlich aufgenommen, zu guten Hoffnungen berechtigen. Eine Dilettantin, Frau Lichnitzky, trug zwei Arien von Rossini und Donizetti mit ziemlichem Erfolge vor. — Im zweiten ungleich interessanteren Concert, hörten wir H. Röser, Schüler unsers vorzüglichen Oboers Kammermusikus Abbaß, auf dem Oboe, und den jungen Max Abbaß auf der Flöte; Beide versprechen mit der Zeit tüchtige Orchestermitglieder zu werden. Außerdem spielte der junge Ratzenberger II. drei Piècen von Mendelssohn, Chopin und Th. Kullak. Seit seinem letzten öffentlichen Auftreten hat der Genannte (Schüler von R. Pflughaupt) nennenswerthe Fortschritte gemacht. Der Gesangverein „Germania“ trug zwei Chorgesänge von Abt und Möhring vor; die Orchestersätze wurden (sowol in diesem, wie in dem früheren Concerte) vom Stadtmusikcorps des Musikdirector Fischer ausgeführt. Interessant war es uns, Robert Pflughaupt, gegenwärtig den namhaftesten Vertreter der Liszt'schen Clavierschule in Weimar, in letzterem Concert auch als Dirigenten kennen zu lernen. Soviel uns bekannt, führte er zum ersten Male öffentlich den Tactstock. Zu unserer Freude entfaltete er eine Sicherheit und Ruhe, verbunden mit einer geist- und lebensvollen Auffassung, die manchem älteren Dirigenten zur Ehre gereicht hätte.

Ein wirklich ausgezeichneter Genuß wurde uns am 29. Juni durch eine musikalische Matinée zum Besten des Gustav-Adolph-Frauenvereins im Saale der Freimaurerloge geboten. Die von Frl. Baum, Frl. Genast und den Herren Knopp und Wallenreiter ausgeführten Quartette von Mendelssohn gingen vorzüglich und fanden reichen Anklang. Unsere rühmlichst bekannte vortreffliche Sängerin Frl. Emilie Genast, gegenwärtig am Hoftheater zu Karlsruhe engagirt, erwarb sich durch den höchst geist- und lebensvollen Vortrag von Liedern Weber's, Schubert's, Raff's und Lassen's den lautesten und verdientesten Beifall. Herr Wallenreiter excellirte mit einigen vorzüglichen Liedercompositionen unseres feinsinnigen Lassen, von welchem auch die originellen Duette (namentlich der geistvolle Canon) — unter Mitwirkung von Frl. Genast — zur vollendeten Ausführung kamen. In nicht minderer Weise verdienen die Leistungen Robert Pflughaupt's gerechteste Anerkennung; besonders gelungen war seine Bearbeitung der anmuthigen „Serenade“ aus Gustav Schmidt's Oper „Weibertreue“, welche in Kürze bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen wird. In Liszt's glanzvoller Uebertragung des „Faustwalzer“ von Gounod, sowie im effectvollen Arrangement des Sextett aus „Tannhäuser“ von J. Raff entwickelte der treffliche Künstler seine allseitige glänzende Virtuosität.

Während man an diese Leistungen den höchsten Maßstab anlegen konnte, müssen wir billigerweise in denjenigen Productionen, welche der „Sängerbund vom Belvedère“ in der Nähe Weimars an demselben Tage vorführte, nur den Eifer und guten Willen anerkennen, mit dem die ländlichen Sänger Besseres aus der Literatur des Männergesanges cultiviren. Es kamen mehr oder minder befriedigend (unter Leitung des Cantors Schwabe in Oberweimar) zur Darstellung: „Sängergruß“ von J. Otto, „Liebe“, religiöser Chorgesang mit Blasinstrumenten, „das Vaterland“ von L. Jungmann, „Waldlied“ von Weydt (Doppelchor) und „Thürmerlied“ von E. Lassen. Die Einzelvorträge der verschiedenen Liedertafeln ließen ungleich mehr zu wünschen übrig, als die Gesammtchorleistungen. Das Fischer'sche Musikcorps unterstützte das Festconcert.

Das Großherzogl. Hoftheater wurde am 29. Juni geschlossen. Seit meinem letzten Referate kamen folgende Opern zur Aufführung: „Die Kinder der Haide“ von Rubinstein (ohne sonderlichen Erfolg), „Robert der Teufel“, Gounod's „Faust“, „Zauberflöte“, Wagner's „fliegender Holländer“, der „Prophet“, die „Saalnixe“ von Kauer (nach dessen „Donauweibchen“ von Vulpius bearbeitet), „Lohengrin“, „Orpheus in der Unterwelt“, „Fra Diavolo“, „Tannhäuser“ und „Don Juan“, mit welchem Meisterwerke die Opernsaison geschlossen wurde. — Bei dem sehr gelungenen Sommerkünstlerfeste in Belvedère am 30. Juni, von den Mitgliedern der Großherzogl. Kunstschule und des Hoftheaters unternommen, wurde in dem poetisch-schwungvollen Festprologe von Dingelstedt auch des leider immer noch abwesenden Meisters, Franz Liszt, auf das ehrenvollste gedacht. A. W. G.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Der Redacteur dieser Blätter, Dr. F. Brendel, wird seine Ferienzeit in Sondershausen zubringen. Derselbe hat sich am 12. d. M. dahin begeben und wird eventuell 3 Wochen daselbst verweilen. (Geschäftsbriefe, Beiträge 2c. für die Redaction der „Neuen Zeitschrift für Musik“ sind jedoch wie bisher nach Leipzig, und zwar an die Verlagshandlung von C. F. Kahnt zu adressiren.)

Schnorr von Carolsfeld hat mit der Dresdener Hofbühne einen neuen Contract abgeschlossen, demzufolge er bis zum Jahre 1870 unter den glänzendsten Bedingungen der Dresdener Bühne erhalten bleibt. — Wir hatten gehofft, diesen ausgezeichneten Künstler im Laufe dieses Sommers zu längerem Gastspiel in Leipzig zu sehen, doch haben die Unterhandlungen leider zu keinem Resultate geführt. Dagegen gastirte Schnorr mit seiner Gemahlin (geborene Garrigue) vor Schluß der Theatersaison in Karlsruhe, wo beide Künstler früher engagirt waren, mit außerordentlichem Erfolg.

Am 1k d. M. gab Ole Bull im Bade Godesberg bei Bonn ein Concert, dessen Ertrag er zur Beschaffung einer Orgel für die neue Kirche bestimmte.

Im Kölner Stadttheater sang Frl. Sara Oppenhaimer, eine frühere Schülerin des Leipziger Conservatoriums, zu ihrem Benefize am 15. d. M. die „Agathe“.

Franz Abt hat in London ein Concert, bestehend aus seinen populärsten Liedern, gegeben und viel Glück damit gemacht, da Abt und Kücken zu den Lieblings-Componisten der Engländer gehören sollen, was uns sehr erklärlich ist.

Musikfeste, Aufführungen. Der akademische Männergesangverein der „Pauliner“ zu Leipzig feiert am 28. und 29. Juli d. J. sein vierzigjähriges Stiftungsfest und ladet hierzu alle alten Mitglieder öffentlich ein. — Am Vorabend des Festes (27. Juli) findet eine Versammlung im „Hôtel de Pologne“ statt; für den 28. Juli ist ein Kirchenconcert, für den 29. Juli ein Gartenconcert bestimmt; zur Nachfeier ist eventuell eine Sängerfahrt projectirt.

Das zweite pfälzische Sängerfest findet am 24. und 25. Aug. in Speyer statt. Dr. Faißt aus Stuttgart wird es ebenso, wie das erste, dirigiren.

In Meerane (Sachsen) ist am 6. Juli das erzgebirgische Gesangfest abgehalten worden. Es nahmen gegen 1000 Sänger daran theil.

Auch in Thorn hat der deutsche Provinzial-Sängerbund sein Sängerfest (und zwar schon zu den Pfingsttagen) gefeiert, welches sich durch ein besonders gutes Programm auszeichnete. Fest-Dirigent war der Director der Thorner Liedertafel, Staatsanwalt Dr. Meyer,

bekannt durch seine Brochure über (oder richtiger gegen) Richard Wagner, welche im vierten Bande der „Anregungen“ (Jahrgang 1859) ihre verdiente „Würdigung“ erhielt.

Unabhängig von dem 10. märkischen Volksgesangsfest (welches, wie wir bereits berichtet, am 29. und 30. Juni in Neustadt-Eberswalde stattfand), feierte der märkische Central-Sängerbund sein eigenes (viertes) Gesangsfest am 22. und 23. Juni in Luckenwalde, unter Direction von R. Tschirch.

Luxemburg will ebenfalls Anfang September sein Gesangsfest feiern, wozu alle Gesangvereine des kleinen Ländchens eingeladen sind. Man rechnet auf 400 Sänger.

Neue und neueinstudirte Opern. Gustav Schmidt hat eine neue Oper (nach einem Text von Charlotte Birch-Pfeiffer) componirt, deren Widmung der König von Preußen angenommen hat. Die Frankfurter Blätter nennen diese Oper „La Réole“ — ein uns unverständlicher Titel. Sollte es ein Druckfehler für „L'Aréole“ (!) oder „L'Auréole“ oder gar für „La Créole“ sein? — Und überhaupt, warum für eine deutsche Oper ein französischer Titel? —

Wien wird die neue David'sche Oper „Lalla Rookh“ in nächster Saison zuerst in Deutschland geben.

Aufgemuntert durch den Erfolg mit Monsigny's Oper „Rose und Colas“, will die Pariser komische Oper nun auch Grétry's „Zemire und Azor“ einstudiren.

Der Großherzogl. Weimarische Hofopernsänger Carl Götze in Weimar hat eine Oper (bereits seine zweite) „die Brüder“ vollendet, zu welcher der Text den „drei Operndichtungen“ von Peter Lohmann entnommen ist.

Eckert's Oper „Wilhelm von Oranien“ wird in Stuttgart zum Geburtsfeste des Königs (27. September) zum ersten Male zur Aufführung kommen.

Wagner's „Rienzi“ wird im nächsten Winter nun auch in Leipzig zur Aufführung kommen. Der neu engagirte treffliche Tenorist Weidemann ermöglicht die Aufführung, welche mit den bisherigen Leipziger Tenoristen allerdings „unmöglich“ war. — Auch in Brüssel soll der „Rienzi“ gegeben werden. Der Text ist von Jules Guillaume ins Französische übersetzt worden.

Literarische Novitäten. In Kürze erscheint eine Geschichte der philharmonischen Gesellschaft in Laibach, des ältesten Musikvereins in Oesterreich (gegründet 1702). Die Schrift wird manches interessante Document bringen, darunter Zuschriften berühmter Männer, die zu Ehrenmitgliedern ernannt worden waren, wie man denn auch ein eigenhändiges Schreiben Beethoven's aufgefunden hat.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Pianoforte-Fabriken von Breitkopf und Härtel und Ernst Irmler junior in Leipzig haben bei der Preisvertheilung der Industrie-Ausstellung in London die goldene Preismedaille erhalten.

Der belgische Componist E. Duval hat für ein Choralgesangwerk vom Papst den St. Gregor-Orden erhalten.

Leipziger Fremdenliste. Herr Concertmeister Karl Müller aus Meiningen war in den letzten Tagen wieder hier anwesend. Er kehrte von einer Kunstreise zurück, welche er, im Verein mit den übrigen Mitgliedern des berühmten Müller'schen Quartetts, durch die rheinischen Bäder mit bedeutendem Erfolg unternommen hatte.

Vermischtes.

Die Zelter-Stiftung hat bekanntlich den Zweck: Componisten und Liederdichter, welche auf dem Gebiete des deutschen Männergesangs verdienstvoll gewirkt haben, dadurch zu ehren, daß sie ihnen oder ihren Hinterlassenen in Fällen schwerer Lebenssorge Hülfe und Beistand darbietet. — Das Comité richtet in der „Sängerhalle“ an alle deutschen Gesangvereine die Bitte, bei den Sängerfesten Gaben für die Stiftung einzusammeln, einen Theil der Einnahme dafür zu bestimmen, oder alljährlich eine musikalische Aufführung zum Besten der Zelter-Stiftung zu veranstalten, oder auch einen bestimmten jährlichen Beitrag zu bewilligen.

In Paris sollen nächstens nicht weniger als 6 Theater auf einmal niedergerissen werden: das 1827 erbaute „Théâtre du Cirque“; das 1760 gegründete, am 21. Febr. 1835 abgebrannte und wiedererbaute Theater „de la Gaité“; das seit 1831 bestehende Theater der „Folies dramatiques“; das Theater „des Délassements comiques“ (seit 1830, neugebaut 1841); das Theater „des Funambules“ und das Theater „Lazari“, welche seit 1830 bestehen. — Sämmtliche 6 Theater stehen auf dem Boulevard du Temple.

Das neue Stadttheater in Köln soll am 15. October eröffnet werden. Die Einrichtung der Bühne hat der Maschinist Brandt aus Darmstadt übernommen.

Zu einem Monument für Halévy sind in Paris bereits 25,280 Franken eingegangen. In Deutschland braucht man zu einer solchen Sammlung mindestens ebensoviele Jahre, als in Frankreich Monate. Man denke nur an das Beethoven- und Weber-Monument!

Der Wiener „Männergesang-Verein“ hat zum Schubert-Monument 700 Gulden gespendet.

Die Zeitungen berichten, daß der Componist Mercadante fast ganz erblindet sei.

Eine Verordnung des französischen Ministers des Innern stellt an sämmtliche Theatervorstände die Forderung, bis zum 5. jeden Monats dem Minister oder dessen Commissar die Gagenzahlungslisten mit den Quittungen der Schauspieler vorzulegen. Unregelmäßigkeiten werden mit Verlust der Concession bestraft. Eine solche Verordnung könnte auch anderwärts Nichts schaden. In Frankreich war sie die Folge mehrerer Bankerotte von Theaterdirectoren, bei welchen die Schauspieler ihre rückständigen, sauer verdienten Gagen verloren, während doch diese zu allernächst ausgezahlt werden müßten und nicht der Concurs-Masse verfallen dürften.

In London hat sich eine Gesellschaft zur Pflege der englischen Oper gebildet. Das Actiencapital beträgt 50,000 Pfund, jede Actie lautet auf 5 Pfund. Besitzer von 5 Actien haben das Recht auf ein Entrée für eine Vorstellung (?) während der Saison (wäre ein sehr theures Entrée!); erst hundert Actien sollen das Anrecht auf sämmtliche Vorstellungen geben. Die Gesellschaft strebt ihr Ziel dadurch an, daß sie einestheils Preise für die Composition englischer Opern ausschreibt, anderntheils für die Uebersetzung und Aufführung der vorzüglichsten Werke des Auslandes Sorge trägt. — Die Idee ist vortrefflich, und am Gelde wirds hoffentlich nicht fehlen.

In Genf feierte die Musikschule ihr 27. Jahresfest. Die Zahl der Schüler beträgt 596, wovon 179 für Gesang, 201 für Pianoforte, 88 für die Erlernung der seit einem Jahre in allen Schulen eingeführten Gesangsmethode, die den Namen ihres Erfinders, Chevé, trägt, 24 für das Orchester gebildet werden. Die Zahl der Schülerinnen beträgt das Fünffache der Schüler. Hauptlehrer ist der Pianist Billiet.

Zur Stimmungsfrage.

Am 27. Juni ist die Frage wegen Herabsetzung der Orchesterstimmung auf Anregung der königl. Generaldirection des Hoftheaters und der Capelle in Dresden gründlich berathen worden. Der Generaldirector von Könneritz hatte die beiden königl. Capellmeister, den Concertmeister und Regisseur der Oper, sowie die Herren Hoforganist Dr. Schneider, Akustiker Kaufmann, Professor Löwe, Gesanglehrer Räke, Oberlehrer Reinicke, Hofinstrumentmacher Kaps und Instrumentmacher Lendel von Dresden, sowie Capellmeister Dorn von Berlin zu einer Conferenz eingeladen. Die hierbei ausgesprochenen verschiedenen Ansichten und deren Motivirung sollen die Grundlage zu einer definitiven Entscheidung bilden. Ob diese aber von Dresden aus selbstständig, oder nach vorgängiger Vereinbarung mit den Directionen anderer deutschen Opernbühnen erfolgen soll, ist noch nicht bekannt.

Die Dresdener „Constitutionelle Ztg.“ beantragt eine Herabsetzung der Stimmgabel auf 840—850 Schwingungen für das eingestrichene a, während die französische Normalstimmung 870 Schwingungen hat. Mithin wünscht die Dresdener conservative Musik-Partei (zu deren consequenter Vertretung sich merkwürdigerweise ein Fortschritts-Blatt hergiebt) noch ein Herabgehen von circa einem weiteren Viertelton unter die Pariser tiefe Stimmung! Sie argumentirt folgendermaßen: „Die Annahme der französischen Normalstimmung in Wien ist in doppelter Hinsicht eine halbe Maßregel: einmal, weil ein großes deutsches Operntheater hierbei einseitig, und ohne eine Vereinbarung mit anderen auch nur versucht zu haben, vorgeht und sodann, weil bekanntlich mit der französischen Stimmung für die Singstimmen nicht viel gewonnen wird (?). Bei den Versuchen, welche man beim Dresdener Hoftheater mit einer noch tieferen Stimmung gemacht hat, haben wir wiederholt darauf hingewiesen, daß Dresden der einzige Ort in Deutschland ist, an welchem praktische Versuche mit einer tieferen Stimmung vorgenommen werden können. Dresden sollte daher der Ort sein, wo die so höchst wichtige Frage von Beauftragten aller größeren deutschen Opernbühnen erörtert und entschieden würde.“

Allgemeiner Deutscher Musik-Verein.

Verzeichniß der Mitglieder am 1. Juli 1862.

Herr Dr. A. W. Ambros, Staatsanwalt in Prag.
„ F. W. Anders, Musiklehrer in Leipzig.
„ L. Anger, Musikdirector in Lüneburg.
Frl. Friederike Arnold, Klavierlehrerin in Insterburg.
Herr F. d'Aubert, Königl. Concertmeister in Stockholm.
„ Dr. Otto Bach, Tonkünstler in Wien.
„ Dr. Ludwig Bachmann in Chemnitz.
Frl. Thekla von der Becke auf Ammelshain bei Leipzig.
Herr C. G. Belcke, Herzogl. Altenb. Kammermusikus in Lucka.
„ F. Bendel, Tonkünstler in Berlin.
Frl. Elvira Berghaus, Hofopernsängerin in Meiningen.
Herr F. Billig, Musiklehrer am Königl. Schullehrer-Seminar in Erfurt.
„ G. Bing, Tonkünstler in Pest.
„ W. Beyreiß, Lehrer in Berlin.
„ O. Blauhuth, Tonkünstler in Leipzig.
„ A. Blaßmann, Musikdirector und Pianist in Dresden.
„ E. von Blum, Rittergutsbesitzer in Breslau.
„ H. Bönicke, Musikdirector in Herrmannstadt.
„ A. Bratfisch, Musikdirector in Stralsund.
„ D. Braune, Musikdirector in Halberstadt.
Herr Dr. F. Brendel, Redacteur, Lehrer am Conservatorium der Musik in Leipzig.
Frau Dr. Elisabeth Brendel, Pianistin in Leipzig.
Freiherr Hans von Bronsart, Fürstl. Hohenzollern'scher Hofpianist in Löwenberg.
Freifrau Ingeborg von Bronsart, geb. Starck, Kais. russ. Hofpianistin in St. Petersburg.
Herr Emil Büchner, Musikdirect. am Stadttheater in Leipzig.
„ F. Büchner, Musikdirector in Leipzig.
Freiherr Hans von Bülow, Königl. preuß. Hofpianist, Ritter ꝛc. in Berlin.
Herr C. Burkhardt, Tonkünstler in Dresden.
Frl. Marie Büschgens, Sängerin in Crefeld.
Herr Joseph Cramer, Violinvirtuos in Amsterdam.
„ Dr. L. Damrosch, Musikdirector in Breslau.
„ F. W. Dietrich, Musiklehrer in Dresden.
Frl. A. Dietrich, Tonkünstlerin in Dresden.
Herr A. Dörffel, Buch- und Musikalienhändler in Leipzig.
„ F. Dräseke, Tonkünstler in Dresden.
„ Graf Eduard Du Moulin, Tonkünstler in Regensburg.
Herr R. Eitner, Tonkünstler in Berlin.
„ R. Faltin, Musiklehrer in Wiburg.
„ R. A. Fäsy, Tonkünstler in Zürich.
„ H. Fiby, Stadt-Kapellmeister in Znaym.
„ R. Finsterbusch, Cantor u. Musikdirector in Glauchau.
„ A. Fischer, Organist in Dresden.
„ G. Fischer, Tonkünstler in Leipzig.
„ P. Fischer, städtischer Musikdirector in Zittau.
Frl. Gisberta Freiligrath, Musiklehrerin in Soest.
Herr W. Fritze, Tonkünstler in Bremen.
„ C. G. Fritzsche, Particulier in Leipzig.
„ C. Fuchs, Tonkünstler in Berlin.
Frl. Marie Gärtner, Herzogl. Hofpianistin in Gotha.
Herr Th. Gehlert, Vorsteher des Musikvereins in Chemnitz.
Frl. Emilie Genast, Hofopernsängerin in Carlsruhe.
„ Friederike Giere, Pianistin in Königsberg i. Pr.
Herr Dr. jur. Gille, Ober-Apell.-Gerichts-Secretair, Concert-Director ꝛc. in Jena.
Herr E. Gottschall (Ernst v. Elterlein), Actuar in Lengenfeld.
„ A. Gottschalg, Cantor u. Organist in Tieffurth b. Weimar.
„ H. Gottwald, Tonkünstler in Breslau.
„ J. Göhler, Klavierlehrer in Leipzig.
„ F. Götze, Professor, Lehrer am Conservatorium in Leipzig.
„ A. Z. Grumbig, stud. jur. et cam. in Leipzig.
„ A. Grün, Kammermusikus in Hannover.
„ A. Grünwald, Tonkünstler in Leipzig.
„ H. Gündel, Lehrer in Lengenfeld.
„ Rudolf Günther, Schriftsteller in Leipzig.
Frl. Tina Hey, Klavierlehrerin in Hannover.
Herr R. Hermann, Organist in Annaberg.
„ G. Heinze, Musikalienhändler in Leipzig.
„ H. Helfer, Hoforganist in Gera.
„ Hentschel, Königl. Musikdirector in Weißenfels.
„ H. D. Heußler-Thurneysen, Vorsteher des Musikvereins in Basel.
„ E. Hille, Akadem. Musikdirector in Göttingen.
„ W. l'Hiver, Pianist in Zytomir.
„ R. Hol, Kapellmeister in Amsterdam.
„ E. Hornemann, Musikalienhändler in Kopenhagen.
„ J. Huber, Violinist in Sigmaringen.
Frl. Aline Hundt, Großherz. Hofpianistin in Weimar.
Herr A. Jaell, Königl. Hofpianist in Hannover.
„ E. John, Musikdirector in Halle a. S.
„ H. John, Tonkünstler in Berlin.
„ L. Jungmann, Pianist in Weimar.
„ C. F. Kahnt, Musikalienhändler in Leipzig.
„ W. Kelch, Musiklehrer in Pleskau (Rußland).
„ J. F. Kittl, Kapellmeister u. Director des Conservatoriums der Musik in Prag.
„ V. Klauß, Herz. Anhalt. Kapellmeister in Ballenstedt.
„ R. Kleinschmidt, Advocat und Concertmeister des Dilettanten-Orchester-Vereins in Leipzig.
„ W. Klingenberg, Königl. Musikdirector in Görlitz.
„ Dr. E. Klitzsch, Musikdirector und Organist in Zwickau.
„ W. Koch, Musiklehrer in Ilmenau.
„ L. Köhler, Musikdirector in Königsberg i. Pr.
„ T. Körner, Königl. sächs. Kammermusikus in Dresden.
„ Dr. O. Kraushaar, Tonkünstler in Cassel.
„ R. Krell, Organist in Schalkau.
„ Th. Krumbholz, Mitglied des Theaterorchesters in Leipzig.
„ E. Kulke, Schriftsteller in Wien.
Herr F. Ladegast, Orgelbaumeister in Weißenfels.
„ E. Lassen, Großherzogl. Musikdirector in Weimar.
„ Dr. Graf Laurencin, Schriftsteller in Wien.
Frl. Laura Lessiak, Concertsängerin in Leipzig.
Herr Dr. Franz Ritter von Liszt, Großherzogl. Kammerherr, Hofkapellmeister, Comthur u. Ritter ꝛc. in Weimar.
„ Dr. E. Liszt, Landesgerichtsrath in Wien.
„ G. Lohmann, Gesanglehrer in Hilversum bei Utrecht.
„ E. Lohse, Cantor in Weißenfels.
Herr J. Mäcklenburg, Musikdirector in Danzig.
Frl. Sara Magnus, Klaviervirtuosin in Stockholm.
Herr C. A. Mangold, Großherz. Musikdirector in Darmstadt.
„ Fr. Marpurg, Kapellmeister in Mainz.

Herr **A. Mayerhöfer**, Musiklehrer in Prag.
„ **H. Mensing**, Pianoforte-Fabrikant in Erfurt.
„ Dr. med. **Merkel**, Docent an der Universität in Leipzig.
„ **E. Mertke**, städtischer Musikdirector in Luzern.
„ **Jul. Meyer**, Tonkünstler in Waldenburg in Schlesien.
„ **Moritz**, Particulier in Berlin.
„ **Carl Müller**, Concertmeister,
„ **Hugo Müller**, Kammermusikus,
„ **Bernh. Müller**, „ „
„ **Wilh. Müller**, „ „
} Herzogliches Hofquartett in Meiningen.
„ **G. Nauenburg**, Gesanglehrer in Halle a. S.
„ Dr. **E. Naumann**, Akademischer Musikdirector in Jena.
„ **R. Nathusius**, Pianist in Gothenburg.
„ **J. Neilissov**, Pianist in St. Petersburg.
„ **G. D. Otten**, Musikdirector in Hamburg.
„ **C. Petersen**, Musiklehrer in Leipzig.
„ **E. Petzold**, Musikdirector in Zofingen (Schweiz).
„ **G. A. Petzoldt**, Musikalienhändler in Glauchau.
„ **J. G. Piefke**, Königl. preuß. Musikdirector in Frankfurt a. O.
„ **Bruno Pohl**, Musiklehrer in Dresden.
„ Dr. **Richard Pohl**, Schriftsteller in Weimar.
Frau Dr. **Johanna Pohl**, geb. Eyth, Großherzogliche Kammer-Virtuosin in Weimar.
Herr **W. Pranz**, Musikdirector in Fürth.
„ **J. Proksch**, Director und Inhaber einer Musikbildungsanstalt in Prag.
„ **D. Pruckner**, Lehrer am Conservatorium in Stuttgart.
„ **G. Rabe**, Musikdirector in Lenzburg (Schweiz).
Frl. **Lina Ramann**, Vorsteherin eines Musikinstituts in Glückstadt.
Herr **G. Rebling**, Königl. Musikdirector in Magdeburg.
„ Dr. med. **C. Reclam**, Docent an der Universität in Leipzig.
„ **F. Rein**, Organist und Seminarmusiklehrer in Eisleben.
„ **H. Richter**, Musikdirector in Magdeburg.
„ **C. Riedel**, Director des Riedel'schen Vereins in Leipzig.
„ **J. Rieter-Biedermann**, Musikalienverleger in Winterthur.
„ **A. G. Ritter**, Königl. Musikdirector in Magdeburg.
„ **A. Ritter**, Concertmeister in Schwerin.
Frau **Franziska Ritter**, geb. Wagner, Hofschauspielerin in Schwerin.
Herr **Oskar Rockicki**, Musikdirector in Göttingen.
„ **Th. Rode**, Musiklehrer in Berlin.
„ **V. Rollfuß**, Pianist in Dresden.
„ **J. Rühlmann**, Kammermusikus und Vorsitzender des Tonkünstlervereins in Dresden.
Frl. **Martha von Sabinin**, Hofpianistin in St. Petersburg.
Herr **C. Sauder**, Musikalienverleger in Breslau.
„ **H. R. Schaab**, Lehrer in Leipzig.
„ **Jul. Schäffer**, Königl. Musikdirector in Breslau.
„ **W. Schmidt**, Fürstl. Kapellmeister in Glauchau.
„ **R. Schmulowitz**, Tonkünstler in Leipzig.
„ **Th. Schneider**, Stadt-Cantor und Kirchen-Musikdirector in Chemnitz.
„ **J. Schuberth**, Musikalienverleger in Leipzig und New-York.
„ **F. Schulze**, Musikdirector in Naumburg a. S.

Herr **C. Schumann** Lehrer und Musikdirector in Merseburg.
„ Dr. **Schwarz**, Gesanglehrer und Vorsitzender des Tonkünstlervereins in Berlin.
„ **M. Seifriz**, Fürstl. Hohenzollern'scher Hofkapellmeister in Löwenberg.
„ **A. Séroff**, Staatsrath in St. Petersburg.
„ **Fr. Smetana**, Musikdirector in Prag.
„ **O. Singer**, Pianist und Musikdirector in Dresden.
„ **L. Stark**, Lehrer am Conservatorium in Stuttgart.
„ **H. Stecher**, Cantor in Erdmannsdorf bei Schellenberg (Sachsen).
„ **L. Stegmüller**, Particulier in Merseburg.
„ **E. Stein**, Hofkapellmeister in Sondershausen.
„ **G. Steinacker**, Pfarrer in Buttelstedt bei Weimar.
„ Dr. **Adolf Stern**, Schriftsteller in Jena.
„ Professor **Julius Stern**, Königl. Musikdirector und Director des Conservatoriums in Berlin.
„ **Carl Stör**, Großherz. Musikdirector in Weimar.
„ **H. Strauß**, Kammermusikus in Carlsruhe.
„ **E. Streben**, Musiklehrer in Stralsund.
Frl. **H. Tegerström**, Pianistin in Stockholm.
„ **F. Terne**, Klavierlehrerin in Chemnitz.
Herr **E. Thiele**, Herzogl. Kapellmeister in Dessau.
„ **J. G. A. Thiele**, Lehrer an der Musikschule und Mitglied des Concert- und Theaterorchester in Bern.
„ **M. A. Thierbach**, Cantor in Delitzsch.
„ **G. A. Thomas**, Tonkünstler in Leipzig.
„ **W. Tschirch**, Fürstl. Kapellmeister in Gera.
„ **J. Tschirch**, Organist in Hirschberg (Schlesien).
Frau Gräfin **A. Vitzthum von Eckstädt**, geb. von Miltitz, Grafschaft Lichtenwalde bei Chemnitz.
Herr **F. Vieweg**, Apellations-Gerichts-Rath in Zwickau.
„ **R. Viole**, Tonkünstler in Berlin.
„ **Jean Vogt**, Tonkünstler in St. Petersburg.
„ **Richard Wagner**, Kapellmeister, z. Z. in Bieberich.
„ **Franz Wagner**, Cantor und Musikdirector in Schleiz.
„ **A. Walter**, Musikdirector in Basel.
„ **L. Wandelt**, Director eines Musikinstituts in Breslau.
Frau **Ida Wandelt**, Pianistin in Breslau.
Herr **E. Weiß**, Tonkünstler in Leipzig.
„ **W. Weißheimer**, Musikdirector in Mainz.
„ **C. F. Weitzmann**, Musikdirector und Lehrer am Conservatorium in Berlin.
„ **W. Westmeyer**, Tonkünstler auf Stauchitz bei Riesa (Sachsen).
Frau Kapellmeister **Minna Wettig**, Sängerin in Weimar.
Herr **Weixlstorfer**, Herzogl. Meiningen'scher Kammersänger.
„ **Aug. Whistling**, Musikalienhändler in Leipzig.
„ **F. von Wickede**, Premier-Lieutenant und Postmeister in Kriwitz (Mecklenburg-Schwerin).
„ **P. Winkler**, Pianist und Lehrer in Dresden.
„ **A. Winterberger**, Pianist aus Weimar, z. Z. in Wien.
„ **L. Witzmann**, Orgelbaumeister in Klein-Rudestedt (Thüringen).
„ **E. von Zahlhas**, Tonkünstler in Dresden.
„ Dr. **H. Zopff**, Director der Opern-Akademie in Berlin.
„ **Z. Zschocher**, Director eines Musikinstituts in Leipzig.
Frau **Antonie Zschocher**, Musiklehrerin in Leipzig.

Kritischer Anzeiger.

Musik für Gesangvereine.

Für Männergesang.

Franz Abt, Op. 181. Frühlingsfeier. Cyklus von 12 Gesängen mit verbindender Declamation. Schleusingen, C. Glaser. Pr. Partitur 1 Thlr. Die 4 Stimmen 1 Thlr. 2 Ngr. Textbuch 1 Ngr.

Friedr. Marpurg, Op. 1. Sechs Gesänge, in 2 Heften. Mainz, B. Schott's Söhne. Pr. à Heft 1 Fl. 21 Kr.

Julius Tausch, Op. 5. Lieder für Männerstimmen. Düsseldorf, Bayrhofer. Heft 1. Pr. $1^{1}/_{2}$ Thlr. für Partitur und Stimmen.

C. A. Mangold, Op. 60. Sechs Gesänge. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr. $22^{1}/_{2}$ Ngr.

Julius Otto, Der 100. Psalm. (Ernst und Scherz, Heft 58.) Schleusingen, C. Glaser. Pr. 12 Ngr. (Partitur.)

Ad. Henselt, Morgenständchen. Berlin, Schlesinger. Pr. $^{1}/_{2}$ Thlr.

Louis Anger, Op. 9. Fünf Lieder. Leipzig, Kahnt. Pr. 1 Thlr. Stimmen à 5 Ngr.

Ad. Klauwell, Op. 19. Sechs Wanderlieder. Leipzig, Kahnt. Pr. 1 Thlr.

Franz Abt hat als Männergesangs-Componist die Popularität für sich, und seinen Werken ist bei den vielen Vereinen leicht Bahn gebrochen. Diese werden nicht säumen, mit der „Frühlingsfeier" Bekanntschaft zu machen, umsomehr, als auch dieser Cyklus von Liedern jene Eigenschaften an sich trägt, welche der Abt'schen Muse schnell Eingang verschaffen und wozu wir vornehmlich zählen: leicht faßliche, gemüthliche Melodie, gute Klangwirkung, gegründet auf specielle Kenntniß der Natur der Männerstimmen, große Routine im Chorsatz und bequeme Ausführbarkeit. Ein originelles Schaffen können wir dem Componisten nicht zusprechen, aber er weiß seiner Muse einen anständigen Ton zu wahren und sein Humor artet nicht in handgreifliche Trivialitäten aus, wie sie in manchen Compositionen für Männerstimmen auf das gebildete Gefühl so abstoßend wirken. Bei der großen Menge der Abt'schen Productionen spricht es für das Talent des Componisten, daß seinen Liedern immer noch eine wohlthuende Frische innewohnt, welche freilich den Wunsch nach mehr poetischer und musikalischer Vertiefung und nach weniger häufiger Benutzung herkömmlicher Phrasen und Wendungen nicht ausschließt. Eine „Frühlingsfeier" ist an und für sich ein dankbarer Vorwurf für die Vocalmusik. Es liegt uns nur die Partitur vor, ohne das verbindende Gedicht (von Hermann Franke), welches die Bestimmung hat, den geistigen Zusammenhang der einzelnen Gesangsnummern zu vermitteln. Es fehlt dem Liedercyklus nicht an anregender Abwechselung und der Componist hat die sich ihm darbietenden Momente theils zu kräftigem Aufschwunge, theils zu frischem Humor oder zu zarten Regungen mit Geschick wahrgenommen, auch durch wirksame Betheiligung von Solostimmen für wechselnde musikalische Färbung gesorgt.

Mit Interesse haben wir die Gesänge von Fr. Marpurg zur Hand genommen. Der Componist wandelt nicht auf der breiten, bequemen Heeresstraße des Männergesanges, er strebt nach Eigenthümlichkeit und bedeutender musikalischer Physiognomie, sowol in den charakteristischen breiten Zügen der Melodie, welche das Phrasenhafte zu vermeiden sucht, als auch in der sehr gewählten, feinen und sinnigen Harmonie, welche das Maß herkömmlicher Routine bei weitem übersteigt. Einen entschieden künstlerischen Sinn in einem Opus 1. zu finden, dabei eine so tüchtige, durchgebildete Kraft, muß mit wahrer Freude erfüllen. Nach dieser Constatirung des Grundwerthes der Marpurg'schen Lieder müssen wir aber die Ausstellung machen, daß der Componist im Allgemeinen zu viel modulirt und daß er, in Betreff schwieriger harmonischer Combinationen und verzwickter Führungen, namentlich der Mittelstimmen, zu große Forderungen an einen Männerchor stellt. Bei der zweifelhaften musikalischen und gesanglichen Bildung der Mehrzahl der Sänger, welche das Contingent eines Dilettanten-Vereins bilden, dürfte Manches in den Marpurg'schen Liedern geradezu unausführbar sein. Man weiß ja, wie sehr solche Sänger beharrlichen Studien abhold sind und wie sie, gewohnt in einem Liede den Genuß eines flüchtigen Augenblicks zu suchen, vor jeder Schwierigkeit zurückschrecken, welche ein bequemes Absingen „vom Blatte" verhindert. Als diejenigen Lieder, welche dem Gros der Sänger am meisten zugänglich sein dürften, bezeichnen wir Nr. 1. „Vorfrühling", ein schönes poetisches Lied, voll Duft und Frühlingssonnenschein, dann Nr. 3. „an den Sonnenschein" und Nr. 6. „der Heimath Zauber". Die beiden letzteren namentlich, bei ihrer im besseren Sinne des Wortes populären Fassung und bei dem geringen Maß von harmonischen Schwierigkeiten, werden bei der Ausführung den Wünschen des Componisten am meisten nahe kommen. Doch verlangen auch diese Lieder eine äußerst discrete Behandlung, vorzugsweise tadellose Reinheit und feine Nuancen des Vortrages. Es sind eben keine Marsch- und Trinklieder herkömmlichen Styls. Man kann nur wünschen, daß die künstlerischen Gesinnungen Marpurg's von recht vielen Componisten für den Männergesang getheilt werden möchten. Der gerügten harmonischen Ueberfülle, welche bei der engen Begrenzung der Männerstimmen nicht zulässig ist, wird der talentvolle Componist künftig zu entsagen wissen.

Von Julius Tausch liegen drei Lieder vor, welche das erste Heft von Op. 5. bilden. Nr. 1. „Rheingruß" zeichnet sich durch kräftigen Schwung der Melodie und lebendig pulsirenden Rhythmus aus, bei markiger Harmonie und wirkungsvoller Stimmführung. In Nr. 2. „Nachtlied zur See" ist zwar die ernste Stimmung des Gedichtes in entsprechender Färbung wiedergegeben, aber die Auffassung könnte eigenthümlicher sein. Recht charakteristisch ist das bekannte „Käferlied" von Reinick betont. Man folgt dem feinen Humor des Componisten und seiner geschickten Technik mit Vergnügen. Aber die Sänger müssen sehr tüchtig eingesungen sein, um dem Zuhörer an dieser artigen musikalischen Schilderung des Schicksals der drei Käferknaben ungestörtes Behagen finden zu lassen. Gleich das Gebrumme der Bässe im fünften und sechsten Tact verlangt geschmeidige und reine Kehlen.

Zu den guten Componisten gehört C. A. Mangold. Wir fanden uns namentlich durch die zweite Hälfte des vorliegenden Liederheftes lebhaft angeregt, während die ersten Lieder weniger Eindruck auf uns machten. Die Productionskraft des Componisten zeigt sich am blühendsten in dem feurigen, originell empfundenen Trinkliede: „Füllt noch einmal die Becher", welches unbedingt zu den besten dieses Genres zu zählen ist, und in Nr. 6. „Novemberwetter". Das letztere, das längste des Heftes, schildert in glücklichster Laune das unbehagliche Novemberwetter, dem sich die Sänger in dem „Haus am Rhein" zu entziehen wissen, wo der Wirth für Sonnenschein zu sorgen weiß, besonders wenn sein schönes Töchterlein Schenke ist. Die Wirkung des Ganzen, mit eingestreuten Soli, ist vortrefflich und die Sänger müssen damit Glück machen.

Die Composition des 100. Psalms von Julius Otto empfiehlt sich durch Frische und Natürlichkeit, sowie durch geschickten, wohlklingenden Chorsatz. Der Gedankenkern ist nicht bedeutend und nicht frei von Gewöhnlichem, aber die gute Form des Werkes, der natürliche Fluß der mehr freundlichen, als einen hohen Aufschwung nehmenden Motive und die unschwer zu bewirkende Ausführung werden diesem Psalm in Sängerkreisen, welche sich auch einmal an leicht eingänglicher Kirchenmusik erfreuen wollen, eine bereitwillige Aufnahme verschaffen. Den Mittelsatz, quasi Allegretto, $^{6}/_{4}$ Tact: „Erkennet, daß der Herr Gott ist", nehme man nicht zu schnell im Tempo, um der Gefahr zu entgehen, in einen tändelnden Charakter zu fallen, namentlich bei der gar zu pastoralartig gehaltenen Stelle: „und zu Schafen seiner Weide". Eine gewandt geschriebene Fuge, an welcher uns nur einige Rosalien der gewöhnlichsten Art, auf- und absteigend, störend waren, schließt den Psalm recht kräftig ab.

Der berühmte Clavier-Virtuose und Componist Adolph Henselt ist auch einmal bei dem Männergesange zu Gaste gegangen. Wir glauben nicht, daß das vorliegende „Morgenständchen", ein ganz sauber gearbeitetes und gut empfundenes Lied, dem Rufe des Künstlers einen wesentlichen Zuwachs verschaffen werde. Es bedurfte nicht gerade eines Henselt, um diese annehmbare Kleinigkeit ins Leben zu rufen.

Die Lieder von Louis Anger gehören nicht zu den besonders hervorragenden Productionen — wie selten giebt es auch in der Männergesangs-Literatur dergleichen zu registriren! — aber der Componist bewegt sich als anständiger und solider Musiker auf der breit getretenen Bahn, für welche sich noch immer kein durchgreifender Refor-

mator finden will. Der Bedarf nach Liedern ist groß, die deutschen Kehlen sind immer geöffnet zum Singen, es ist also anzunehmen, daß sich unter den Tausenden von Kehlen auch einige Hunderte für die Unger'schen Lieder öffnen werden.

Die „Wanderlieder" von Ad. Klauwell machen sich eine etwas bequeme Reise, denn sie bewegen sich in einem hinlänglich bekannten Kreise von melodischen Phrasen und Rhythmen, welche übrigens ganz geschickt und mundrecht zusammengefügt sind und deshalb ihre Liebhaber finden werden. Daß der Componist eine der gewöhnlichsten Schlußphrasen dreimal hintereinander benutzt hat, spricht nicht für die Vielseitigkeit seines Wanderns. Man vergleiche die Schlußtacte der Lieder Nr. 4. 5. und 6. F. W. Markull.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte allein.

D. Krug, *Introduction et Variations élégantes* pour Piano à 4 mains de J. Schmitt, transcrit à 2 mains. Leipzig, J. Schuberth. Pr. 15 Sgr.

Ein Werk des als trefflichen Lehrmeister im Pianofortespiel bekannten J. Schmitt, welches D. Krug für zwei Hände ganz sachgemäß arrangirt hat. Die Variationen sind von gefälligem Charakter und gut beim Unterricht zu verwenden.

Literarische Anzeigen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 25. Juli 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 4.
Siebenundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Liszt's Faust-Symphonie.

Besprochen von

Richard Pohl.*)

III.

Liszt's Auffassung der musikalischen Faust-Idee.

Wenn wir uns die ästhetische Frage ganz allgemein gefaßt vorlegen, wie denn die Aufgabe: der Faust-Idee instrumental gerecht zu werden, überhaupt gelöst werden könne, so treffen wir sofort eine der gegenwärtigen musikalischen Haupt- und Lebensfragen im innersten Kerne. Denn es können hier offenbar drei verschiedene Wege eingeschlagen werden: zunächst der specifisch musikalische der alten Schule, welche sich (wie schon im vorigen Artikel bemerkt) verschiedene Male — und zwar mit einer naiven Behaglichkeit und Sorglosigkeit, um die man sie fast beneiden könnte — diese Riesenaufgabe gerade so, wie jede andere beliebige, nach traditionellen Regeln und Formen zurecht gerückt hatte, indem sie den „Faust" über denselben „Leisten" von Andante und Allegro, Haupt- und Mittelsatz, Nebenthema, Durchführung, Transposition und Coda schlug, über welchen so viele musikalische „Collegen" zahlreiche poetische Leidensgenossen des „Faust" schon gestreckt, dauerhaft vernagelt und wasserdicht besohlt hatten. Daß uns aus diesem Geschlecht der Herbst-Zeitlosen — gewachsen auf dem musikalischen Sumpfe, welcher durch unablässige Kunstbewässerung des Mozart'schen Rosengartens endlich entstehen mußte, — eine musikalische Zukunft nicht erblühen könne, sehen jetzt wol ziemlich Alle ein, so verschieden sie auch sonst über die Mittel zur Abhülfe, d. h. zum Weiterkommen, denken mögen! Speciell für die musikalische Consolidirung der Faust-Idee konnte aber durch diese Procedur natürlicherweise um so weniger gewonnen werden, als der „Held" jener Tonstücke nach landesüblicher Auffassung nicht mehr bedeutete, als ein „Titel ohne Gehalt", den man schwerlich als „Charakter" bezeichnen dürfte. Uebrigens haben sich auch solche Versuche nie über die Ouverturen-Form hinaus erstreckt. Zur Symphonie konnte man's auf diesem Wege nicht bringen, weil das „Zeug" nicht zulangte.

Der extreme Weg hierzu wäre der der Tonmalerei. Der Componist würde sich eine Anzahl poetischer Bilder und Situationen, welche sich musikalisch illustriren ließen, aus dem Faustgedicht herauswählen und dieselben entweder ohne Verbindung nebeneinander stellen, oder sogut es eben gehen wollte, zu einem Ganzen zu verschmelzen suchen. Er könnte z. B. die Erscheinung des Erdgeistes, Faust am Ostermorgen, die Beschwörung des Mephisto oder Faust's Traum zum poetischen Vorwurf eines ersten Symphoniesatzes; Auerbach's Keller, die Hexenküche oder Walpurgisnacht zum Motiv seines Scherzo machen; aus Gretchen im Zimmer, im Garten, vor der mater dolorosa oder im Dom, das Adagio zu gestalten suchen, und durch eine Apotheose im vierten Satz die Symphonie zum Abschluß bringen. — Die Möglichkeit einer solchen Auffassung ist nicht nur vorhanden, sondern man hat sie thatsächlich der Liszt'schen Symphonie unterzulegen versucht. Wohlwollende und freidenkende Zuhörer, welche bei einmaliger Aufführung der Liszt'schen Symphonie sich (wie sehr begreiflich) nicht sofort orientiren konnten, suchten sich dadurch zu helfen, daß sie den einzelnen Sätzen bestimmte Bilder unterlegten, sodaß z. B. im Mephisto-Satz der Eine die Hexenküche, ein Anderer die Walpurgisnacht gehört haben wollte.

Können wir nun zwar mit Bestimmtheit behaupten, daß Jene nicht recht gehört, indem sie Liszt Motive untergelegt haben, an die er nicht gedacht, so beweisen doch diese Bei-

*) Indem wir in Folgendem unserer Aufgabe näher treten, und die specielle Betrachtung des Liszt'schen Meisterwerkes sowol als Ganzes wie in einzelnen Details versuchen wollen, dürfte — zur Vermeidung des Vorwurfs der „Oberflächlichkeit" — die Vorbemerkung vielleicht am Platze sein, daß wir an dieser Stelle keineswegs „erschöpfend" verfahren können. Die Symphonie bietet so reichhaltigen Stoff, daß, wenn wir sie nach allen Seiten, ihrer poetisch-musikalischen, thematischen, harmonischen und instrumentalen Bedeutung gemäß behandeln wollten, nur ein Buch, aber keine Zeitschrift ausreichenden Raum gewähren könnte. Hier beabsichtigen wir nur: solche Musiker, denen es um ein Erkennen des Liszt'schen Geistes wahrhaft zu thun ist, auf dieses Werk vor allen hinzuweisen, und zu weiteren, tiefergehenden Selbststudien anzuregen. Dagegen sind wir weit von der Anmaßung entfernt, denen, welche sich schon selbst mit dieser Symphonie in entsprechender Weise beschäftigt haben, etwas Neues sagen zu wollen.

R. P.

spiele, daß die Musik ihnen so charakteristisch, wir möchten sagen „sprechend" erschien, daß sie, in Ermangelung eines anderen Leitfadens, ihren eigenen sich zu bilden suchten, hierbei aber in den so häufig anzutreffenden Irrthum verfielen, daß sie Tonmalerei für identisch mit Programm-Musik hielten. Die Tonmalerei (eine Species) ist allerdings stets Programm-Musik, aber die Programm-Musik (der höhere Gattungsbegriff) ist keineswegs an sich schon Tonmalerei; sie kann wol in ihrer äußersten Consequenz dazu gemacht werden, ist aber damit nicht gleichbedeutend. Ein so entschiedener Vertreter der Programm-Musik Liszt auch ist, so selten finden wir doch in seinen Werken die Tonmalerei vertreten; sie erscheint bei ihm fast nur episodisch und in Verbindung mit allgemeinen Stimmungen, nicht einseitig, absolut für sich bestehend. Berlioz geht hierin (namentlich in früheren Werken) weiter als Liszt. Indem er seine Programme meist schon bestimmter aufstellt, gestattet er auch der Tonmalerei mehr Raum; z. B. im letzten Satz der „Symphonie fantastique", welchem (wie schon Schumann sehr richtig bemerkte) von musikalischer Seite allein kaum beizukommen sein dürfte. Ebenso enthält der Berlioz'sche „Faust" manche nur auf Tonmalerei basirte Momente, wie der Liszt'sche deren nicht einen einzigen aufzuweisen hat.

Die Arbeit, eine Faust-Symphonie in dieser angedeuteten Weise zu componiren, wäre sicher die leichtere gewesen — vorausgesetzt, daß sie überhaupt möglich war. Denn wir bezweifeln, daß daraus jemals eine Symphonie, d. h. ein Ganzes, hätte hervorgehen können. Es würden „Episoden" oder „Illustrationen" geblieben sein, von denen man, etwa in Form einer „Suite", freilich eine beliebige Reihe aneinander fügen könnte, ohne daß ein innerer Eintheilungsgrund aufzufinden wäre. — Daß Liszt eine derartige Auffassung nicht so durchaus fern lag, daß er überhaupt nicht daran gedacht haben könnte, beweisen die noch nicht erschienenen „zwei Faust-Episoden", welche er „nach Lenau" componirte. Es sind musikalische Illustrationen im symphonischen Styl zu den zwei Gedichten „der nächtliche Zug" und „Tanz in der Dorfschenke" (Mephisto-Walzer); — geistsprühende Orchestersätze von frappanter Wirkung, aber jeder für sich allein bestehend; mit keinem anderen Zusammenhang, als dem ihres gemeinschaftlichen Ursprungs aus dem Lenau'schen „Faust". Daß aber Liszt diese Stücke sofort nur als das bezeichnete, was sie sind, als „Episoden", mußte schon darauf hinweisen, daß er den Begriff einer Faust-Symphonie weit strenger und conciser auffassen und durchführen würde.

Liszt hat denn auch in der That den schwierigeren, aber unzweifelhaft richtigeren (weil idealeren) dritten Weg eingeschlagen, die Programm-Musik nicht als blose Tonmalerei, und speciell im „Faust" nicht als Mittel zu Illustrationen oder Episoden, sondern im Sinne höherer poetisch-musikalischer Gestaltung mit Gleichberechtigung beider Faktoren aufzufassen. Indem er seine Instrumentalwerke nach einem ihm durchaus eigenthümlichen, neuen Grundprincip formte, welches den musikalischen Anforderungen nicht minder, als den poetischen entspricht, muß seine künstlerische Logik ein psychologischer Gestaltungsproceß genannt werden. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß Liszt dieses Princip zwar von jeher in fast allen seinen neueren Instrumentalwerken*) mit bewundernswerther Consequenz durchgeführt, in der Faust-Symphonie aber bis zur höchst denkbaren Spitze ausgebaut hat. Dies zu beweisen, ist nicht schwer, wenn wir den Grundplan seines originellen Baues näher betrachten.

Die Faust-Symphonie besteht, wie jede bisherige größere Symphonie, aus 4 Sätzen, und zwar aus drei instrumentalen und einem sich anschließenden Vocal-Satz. Wird hierdurch auch auf eine Parallele mit Beethoven's „Neunter" fast unwillkürlich hingewiesen, so ist diese Verwandtschaft doch mehr nur als äußerliche zu betrachten. Von Beethoven's drei Instrumentalsätzen behaupten wir (trotz der sich noch immer dagegen erhebenden Widersprüche), daß sie um des vierten Willen vorhanden sind; daß letzterer die Kuppel des Domes bildet, auf welche jene instrumentalen Säulen hinweisen und vorbereiten, indem das Wort erst vollenden mußte, was die Instrumentalmusik allein nicht aussprechen konnte. — Ganz anders bei Liszt. Die drei Instrumentalsätze sind hier für sich bestehende Charakterbilder, welche nicht nur sich ergänzen, sondern in kunstvollster Weise so ineinander greifen, daß die zwei letzten Sätze streng genommen ohne den ersten nicht gedacht, wenigstens in ihrer Totalität nicht erfaßt, mithin auch nicht vollkommen verstanden werden können; weshalb wir principiell dem (hier und da bereits eingeschlagenen) Verfahren entgegen treten müssen, einzelne Sätze des Liszt'schen „Faust" (z. B. den zweiten) herauszunehmen und für sich aufzuführen. — Der vierte vocale Satz steht bei Liszt nicht minder im innigsten Zusammenhang mit den übrigen, er wächst sogar unmittelbar aus dem zweiten heraus; aber, wie er im Verhältniß zu den anderen der ungleich kürzere ist, vertritt er auch mehr die Stelle eines „Epilogs". Er giebt den ästhetischen Abschluß, indem er, in Form einer Apotheose, die letzten Consequenzen zieht — und zwar in so logischer Form, daß er im Grunde nichts Neues, sondern gleichsam nur das längst Erwartete und Gehoffte, aber in neuer und schönster Form ausspricht.

Dem allgemeinen Verständniß dieses Werkes kommt sehr zu statten, daß das „Programm" desselben fast unmittelbar schon durch den Titel gegeben ist. Was „eine Faust-Symphonie" im Allgemeinen bedeuten soll, weiß jeder Gebildete sofort; kann er sich auch noch nicht im Einzelnen orientiren, so ist ihm doch die Grundstimmung ohne Weiteres zugänglich, und — was noch mehr sagen will — auch sympathisch. Der gebildete Deutsche hängt an seinem Faust, wie an einem Evangelium; (hat man doch den Goethe'schen Faust „die weltliche Bibel" genannt;) jeder neuen Interpretation desselben kommt er mit einer gewissen ästhetischen Vorbereitung und Sammlung entgegen, dessen sich andere Dichter nicht oft rühmen können. Liegt also hierin schon einer der Gründe, welche uns zu der Behauptung bestimmen, daß der Liszt'sche „Faust" (in Deutschland wenigstens) eines der populärsten, wenn nicht das allerbeliebteste von seinen Werken werden dürfte, — so finden wir die Hauptfactoren in dem Kunstwerth dieser Arbeit selbst;

*) Aber nicht in allen. Im „Orpheus" und „Mazeppa" tritt z. B. diese Art der thematischen Bearbeitung durchaus nicht in den Vordergrund, sodaß sie hier für den Bau der Werke fast unwesentlich zu nennen ist. Die einfachen Programme, welche Beiden zugrunde liegen, verlangten eben auch einfache Behandlung der Motive. Ebenso ist der „Dante" nach einem durchaus anderen Princip wie „Faust" concipirt, weil die Grundideen Beider auch sehr verschiedene sind. Hieraus geht zur Genüge hervor, daß Liszt seine Werke keineswegs nach einer Schablone (und wäre es auch eine selbsterfundene) entwirft, sondern aus der Idee herauswachsen läßt. Und daß auch die Wirkung des ähnlich Gebauten nichts weniger als monoton ist, davon kann sich jeder Hörer sofort überzeugen. Das Princip selbst ist der beste Schutz gegen jede Monotonie. R. P.

in dem überaus glücklichen Gelingen der musikalischen Erfindung, sowol im großen Ganzen, wie ins Einzelnste hinein.

Daß Liszt's thematische Erfindung hier wahrlich keine „zufällige", ebensowenig aber auch eine blos von contrapunctischen Voraussetzungen ausgehende sein konnte, liegt auf der Hand. Seine Motive sind Träger bestimmter Gedanken; theils dienen sie zur allgemeinen, aber prägnantesten Charakteristik des gewählten Gegenstandes, (und hier bietet das erste Thema des ersten Satzes eines der glänzendsten Beispiele) theils sind sie gleichsam das Echo specieller dichterischer Momente, und hier oft mit einer Schärfe des Ausdrucks, daß man geradezu seine Motive „sprechend" nennen muß (wofür wir u. A. im zweiten Satz ein frappantes Beispiel finden werden). Bei dieser Art der Auffassung kann sich der Componist natürlich in keiner Weise an den alten usus binden, welcher in jedem Satze nur eine gewisse Anzahl von Themen, und diese in ganz bestimmter Reihenfolge, gestatten wollte. Er bildet im Gegentheil zu jedem seiner Instrumentalsätze gerade soviele Themen, als er zu einer erschöpfenden Charakteristik nöthig findet; und so kommt es, daß wir im ersten Theil des Faust nicht weniger als 4 Hauptthemen, 1 sehr bedeutungsvolles Nebenthema und 2 episodisch auftretende Motive finden; während der zweite Satz dagegen nur 2 selbstständige Hauptthemen und 1 Nebenthema zählt, der dritte aber — gar kein eigenes Hauptthema, sondern nur Episoden! Dort ein Satz mit 7 eigenen Motiven, hier einer — ohne jedes selbstständig auftretende Motiv — ein für Viele wahrscheinlich ebenso unglaubliches, als unerhörtes Factum, welches aber aus dem leitenden Grundgedanken des Werkes gleichsam von selbst hervorgeht, wie wir sogleich sehen werden.

Nicht minder frei, wie in der Erfindung seiner Motive, verfährt auch Liszt in ihrem Aufbau, ihrer Aufeinanderfolge und Wiederkehr. Er bindet sich hier an keine andere Regel, als an die einer poetischen Gedankenreihe, innerhalb dieser aber in strengster logischer Folgerichtigkeit. Auch die transitorischen Sätze (gewöhnlich ein beliebter Sammelplatz jener nichtssagenden Phrasen, die man als „Schusterflecke" zu bezeichnen pflegt) haben bei ihm nicht lediglich nur eine musikalische Bedeutung, sondern sind zugleich poetisch gedacht; ein Motiv wird somit aus dem andern psychologisch entwickelt, wodurch Transitionen entstehen, welche nur denen als zufällige oder willkürliche erscheinen, welche den Gedankengang noch nicht erfaßt haben.

Wenn demnach der Componist die einzelnen Sätze seiner Symphonie Charakterbilder genannt hat, so that er dies mit ebensoviel Recht als Bewußtsein. Die Dreitheiligkeit des instrumentalen Baues war bei dieser Auffassung so sehr in der Natur des Gegenstandes begründet, daß jede andere Eintheilung fast als eine gewaltsam aufgedrungene hätte erscheinen müssen: denn mit dem Charakter des „Faust" tritt zugleich der Begriff des „Mephisto", als seines Gegensatzes, fast unwillkürlich in unser Bewußtsein; und „Gretchen" vollendet, als ergänzendes und erlösendes Princip, die naturgemäße Trilogie. Weniger auf der Hand lag die Aufeinanderfolge der Sätze; ein Schluß war unter allen Umständen schwer zu finden, wenn er sich natürlich entwickeln sollte; und was die Behandlung der einzelnen Sätze, sowie ihre geistvolle Beziehung zu einander betrifft, so können wir unbedenklich behaupten, daß kein Anderer als Liszt seine Aufgabe in solcher durchaus originellen Weise erfaßt haben würde. Ohne Zweifel war es noch verhältnißmäßig einfacher, einen einzigen zusammenhängenden Instrumentalsatz auf das Princip seiner thematischen Arbeit zu bauen, als eine ganze Symphonie aus denselben Grundgedanken heraus zu entwickeln.

In Bezug auf die Aufeinanderfolge der Sätze wäre fast darauf zu wetten, daß jeder Andere zwar auch mit „Faust" begonnen haben würde, aber „Mephisto" als zweiten Satz hätte folgen lassen, um durch „Gretchen", als dritten Satz, einen bequemen und einfachen Uebergang zur Schluß-Apotheose zu gewinnen. — Liszt aber stellt dem Faust — nachdem er alle Seiten dieses vieldeutigen Charakters nach und nach entwickelt hat — seine weibliche Ergänzung, Gretchen — diese aber sofort in der ganzen Glorie ihrer Unschuld und Lieblichkeit — gegenüber, läßt Beide sich innigst durchdringen, und bringt zuletzt erst Mephisto, den „Geist, der stets verneint", als dritten auflösenden Factor hinzu, der Alles wiederum in Frage stellt, was schon festgegründet schien; der alle Bande zu zerreißen, Glauben und Liebe zu vernichten droht, im Moment seines vermeintlichen Sieges aber durch Gretchens himmlische Erscheinung gelähmt, und nach längerem Kampfe vernichtet wird. Gretchens Bild geht als Siegerin hervor; aber das Individuelle ist zum Allgemeinen, das liebende Mädchen zum „ewig Weiblichen" geworden, und der „Chorus mysticus" sagt uns, daß Faust erlöst sei durch sein besseres Selbst!

Ist schon dieser poetische Gedankengang ein origineller, so ist es die musikalische Ausführung noch mehr. Bei der fast unerschöpflichen Vielseitigkeit des Faustcharakters, — denn Faust ist das Bild des Menschen überhaupt „in seinem dunkeln Drange", — bedurfte es einer ganzen Reihe von unter sich wesentlich verschiedenen musikalischen Motiven, um eine genaue Charakteristik herstellen zu können; und zwar durften diese Charakterzüge nicht schon völlig entwickelt auftreten, sondern mußten sich vor unseren Augen theils entfalten, theils ergänzen. — Die einfache, aber um so tiefer empfindende, in ihrer Seelenreinheit klar und sonnig vor uns erscheinende Natur Gretchens verlangte dagegen zu ihrem musikalischen Bilde nur wenige, aber um so intensivere Farben; die individuellen Motive treten hier sofort völlig entwickelt in ihrer ganzen Breite auf, und ziehen die Faust-Motive nach und nach in ihren Bereich. Hierbei vollzieht sich der seelisch überaus fein durchdachte, nicht minder aber musikalisch schön empfundene Prozeß, daß die Faust-Motive dadurch einen völlig anderen, milderen und weiblichen Charakter annehmen (d. h. mit anderen Worten, daß die Faustnatur eine andere, bessere wird), während die Motive Gretchens dadurch nicht alterirt werden, sondern in ihrer ursprünglichen Reinheit fortbestehen.

Jetzt erst tritt Mephisto hinzu. Er wirft sich mit aller Gewalt seiner dämonischen Natur auf die Faust-Motive, und sucht sie Gretchens Einfluß zu entreißen. Er zerstückelt und zersetzt, verhöhnt und verneint Alles, was die Faust-Natur unter Gretchens Einfluß geworden war, und sucht mit allen Mitteln der Negation eine völlige Anarchie der Verzweiflung an die Stelle der himmlischen Seelenruhe des zweiten Satzes zu bringen. Das gelingt ihm auch mit den Faustmotiven vollkommen; die Virtuosität, mit welcher hier Liszt dieselben zum zweiten Male, und zwar mit echt satanischem Humor metamorphosirt, ist über alles Lob erhaben. An die Gretchen-Motive wagt sich Mephisto nicht — „Ueber die hab' ich keine Gewalt"; — er geht ihnen scheu aus dem Wege, als er ihnen auf seinem Zersetzungsprozeß begegnet, und wird dennoch zuletzt von ihnen vernichtet. — Zu alledem bedurfte Liszt keiner selbstständigen Motive, er bediente sich nur einiger prägnanten Striche, um in kurzer musikalischer Episode Mephisto

mehr instrumental, als thematisch zu charakterisiren. Der Hauptsache nach wird dieser große Satz durch die verzerrten Faustmotive allein aufgebaut: ein Meisterstück, in welchem der Schöpfer dieses Systems sich selbst übertroffen hat.*)

Aber noch harrt das Gretchen-Motiv seiner Metamorphose. Nachdem Liszt die schwierigste von allen Transitionen, die von Mephistos dämonischem Treiben zu den himmlischen Regionen, mit bewundernswerther Genialität vollzogen hat, und der „Chorus mysticus" — der, wiederum mit feinster Durchdringung des poetischen Stoffes, nur durch einen Männerchor charakterisirt wird, — „ruhig, ernst und feierlich" aufgetreten ist, erkennen wir in der Melodie zu den Worten: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan", Gretchen wieder, nun aber in einer himmlischen Verklärung, welcher auch Faust theilhaftig wird. Die Wirkung dieses letzten Satzes ist geradezu eine erschütternde zu nennen. Der Tondichter hat hier in seltener Vollkommenheit erreicht, was jedes symphonische Kunstwerk anstrebt, aber nur bei Auserwählten erreicht: eine Steigerung der Wirkung von Satz zu Satz, welche aus der Idee heraus sich entfaltet.

Pariser Musikzustände während der Saison von 1861—62.

Von

E. Schelle.

III.

Concerte.

(Schluß.)

Die populären Concerte des Herrn Pasdeloup haben als ein neues Institut, welches die Berechtigung zu seiner Existenz durch außergewöhnliche Erfolge bewährte, ungleich höhere Ansprüche auf unser Interesse. Unangemeldet, wie mit einem Zauberschlage, traten sie im vergangenen Herbste ins Leben; ohne die hier beliebte Winde der Journalistik in die Höhe zu schrauben, ohne Abonnentenliste und ministerielle Unterstützung haben sie ihre Leute ernährt, mit den dürftigsten Kräften verhältnißmäßig Außerordentliches geleistet, den Zöglingen des Conservatoriums unentgeltlich den Zutritt gewährt, und — was mehr als Alles sagen will, — Manchem aus der arbeitenden Classe die Genüsse einer Kunst zugänglich gemacht, die er bis dahin kaum dem Namen nach gekannt hatte. Werden diese Concerte ihren 35. Jahrgang erleben, wie jene der Conservatorium-Gesellschaft? — Ich weiß es nicht, bezweifle es sogar; soviel läßt sich jedoch aus den Erfolgen ihres Debuts bestimmen, daß ihre Erscheinung, sei sie auch von vorübergehender Dauer, hinsichtlich des bildenden Einflusses auf Geschmack und Sinn, in der Geschichte schwerer wiegen wird, als die berühmte Gründung Habeneck's.

Die Productivität, welche diese Concerte entwickelten, ist wahrhaft zum Erstaunen; um davon ein Bild zu geben, setze ich den bedeutenderen Theil des Repertoirs her.

An Symphonien kamen zur Aufführung: von Beethoven: Die Pastorale 3 Mal, Cdur 2, Adur 2, Eroica 1, Cmoll 3, Ddur 2, Bdur 1, Fdur 2; von Mozart: Esdur 2, Gmoll 2, Cdur (Jupiter) 2, Ddur (Nr. 1.) 1; Haydn: Bdur (Nr. 52.) 2, Ddur (Nr. 49.) 2, Esdur 2, Gdur (Nr. 25.) 1, Militairsymphonie 1, Reine de France 1; Mendelssohn: Adur 2, Amoll 2; Schumann: Esdur (Fragment) 1; Gounod: Esdur (Fragment) 1; Gouvy: Fdur 1. — Ouverturen: Beethoven: Egmont 4, (drei Mal mit vollständiger Musik zum Drama), Coriolan 1; Mozart: Zauberflöte 1, Hochzeit des Figaro 1; Mendelssohn: Melusine 1, Ruy Blas 1, Sommernachtstraum mit vollständiger Musik 3; Weber: Oberon 3, Jubelouverture 1, Euryanthe 2, Freischütz 2, Beherrscher der Geister 1; Berlioz: Carnaval romain 1; Ries: Festouverture 2; Meyerbeer: Struensee 1; Cherubini: Hôtellerie portugaise 1, Medea 1; — Kammermusik: Beethoven: Septuor 4 (meist in Fragmenten), Quatuor (Nr. 10, Fragment) 1; Mozart: Larghetto aus Quintett (Op. 108) 1, türkischer Marsch, d. h. das Alla turca aus der Sonate in Adur für das Orchester instrumentirt. Haydn: Andante (Hymne) mit Variationen aus dem Quatuor (Op. 76) 3, Andante aus dem Quatuor (Nr. 50) 2; Mendelssohn: Violinconcert 1, Clavierconcert Gmoll 1, Andante religioso 1; Bach: Gavotte 1; Viotti: Violinconcert 1; R. Kreutzer: Violinconcert Ddur (Fragment) 1. Außerdem von Beethoven: die Balletmusik zu „Prometheus" (Fragment), die Musik zu den „Ruinen von Athen" (Fragment); Mendelssohn: Elias (erster Theil) 2; Weber: „Aufforderung zum Tanz", instrumentirt von Berlioz; Rameau: Rigodon aus der Oper „Dardanus".

Auch hier bewährt sich die bereits bei den Concerten des Conservatoriums gemachte Erfahrung, daß hinsichtlich der Anzahl symphonischer Aufführungen Beethoven voran, Haydn in der Mitte und Mozart zu unterst steht. Im Uebrigen lernen wir, daß ein Jahrgang der populären Concerte an Quantität ungefähr drei Jahrgänge der Conservatorium-Concerte, an Qualität aber fast das Doppelte aufwiegt. So erscheint z. B. hier Mendelssohn als Symphonist während voller 33 Jahre nur sieben Mal, während er dort im ersten Winter schon vier Mal vertreten war. Mag auch das Orchester strengeren Anforderungen noch nicht entsprechen und am wenigsten einen Vergleich mit dem des Conservatoriums aushalten: diese Mängel dürfen nicht in Anschlag gebracht werden, sobald höhere Interessen in Betracht kommen. Und wenn nichts weiter für die junge Gründung des Herrn Pasdeloup spräche, als die von ehrlichem und entschiedenem Kunststreben zeugende Energie, mit welcher die hier so beliebte italienische und französische Opernproduction als vorläufiges Zugeständniß an das Publicum aufs Aeußerste beschränkt, und unter hemmenden Umständen die erste öffentliche Aufführung eines Oratoriums in Paris ermöglicht wurde, so genügten schon diese Eigenschaften, ihr eine mit jenem Institute mindestens gleichberechtigte Stellung in der französischen Kunstgeschichte einzuräumen.

In der Osterwoche fanden die üblichen geistlichen Concerte (concerts spirituels) statt, deren zwei von der Gesellschaft des Conservatoriums und eins von Herrn Pasdeloup veranstaltet wurden. Diese Aufführungen stehen übrigens mit den bekannten concerts spirituels in keiner directen Verbindung, welche 1725, d. h. 5 Jahre nach der Einführung der

*) Ein contrapunctischer Pfiffikus, welcher das Gras wachsen hörte und Alles besser als Andere wußte — aber leider nur nicht besser machen konnte, — äußerte einmal: Hätte Liszt den Charakter des Mephisto richtig erfaßt, so hätte er ihm allerdings auch keine selbstständigen Motive zuertheilen, wol aber die Faustmotive in der Umkehrung unterlegen müssen. — Das hätte eine so haarspaltende feine Interpretation gegeben, daß sie Keiner — außer den Contrapunctisten — verstanden hätte! Diese Anekdote ist bezeichnend für den Standpunct jener specifischen Musiker, welche die „Gelahrtheit" über alle Poesie, und das Kunststück über die Kunst setzen. R. P.

Maskenbälle, ihren Anfang nahmen, um das Publicum für den Mangel an Theatervorstellungen während der Osterfasten zu entschädigen und 1779 durch die Gesellschaft der Olympischen Loge unter dem Patronate der Königin Marie Antoinette eine Umgestaltung erlitten. Ja sie beanspruchen nicht einmal, eine der ernsten Bedeutung dieser Tage entsprechende Stimmung anzuschlagen. Die Programme dieser Concerte beweisen vielmehr, daß der herkömmliche Titel „spirituel" rein conventioneller Natur ist und höchstens durch einige Sätze aus dem unvermeidlichen Stabat mater von Rossini eine parodirende Anspielung auf den ursprünglichen Zweck enthält.

Man lese nur das Programm, welches die populären Concerte für den Charfreitag aufstellten: Theil I. Pastoralsymphonie; Requiem von Mozart: Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis, Lacrymosa. Theil II. Hymne von Haydn, Arie von Stradella, mehrere Sätze aus dem Stabat mater von Rossini; Präludium von Bach, für Orchester arrangirt von Gounod. — Wir lachen über die Naivetät, welche die Pastoralsymphonie mit dem Requiem, die Hymne „Gott erhalte Franz den Kaiser" und das Präludium von Bach mit einem Stabat mater rücksichtslos zusammenstellt. Jetzt werfe man aber einen Blick auf das Charfreitagsprogramm des Conservatoriums: Symphonie Cmoll von Beethoven, Cuius animam aus dem Stabat von Rossini, der Davide penitente von Mozart, Leonorenouverture von Beethoven, Arie aus „Samson" von Händel, Ouverture zur „Euryanthe". — Gewiß, in äußerer Haltung beobachtet dieses Programm wenigstens mehr Anstand als jenes; aber entsprechen in der That die Ouverturen zur „Leonore" oder „Euryanthe", oder etwa der Davide penitente einer Passionsstimmung? Ja unterscheidet sich etwa dieses concert spirituel durch seine Gaben von den gewöhnlichen Abonnementconcerten? — Doch das Stabat mater! — Ja wohl, ich vergesse, daß der hiesige Kunstgeschmack das Stabat mater — diese Orangenblüthe der italienischen Muse, mit Herrn Scudo zu reden — als die höchste Verklärung des kirchlichen Styls adoptirt hat, daß es in Paris eine Verehrung genießt, wie bei uns (aber nur noch in gewissen Kreisen) der „Tod Jesu" von Graun und die Passion von Bach. — Seltsamer Widerspruch in der menschlichen Natur! Derselbe Sinn, welcher sich den erhabenen Eindrücken hoher Gebilde empfänglich erschließt, opfert im nächsten Augenblicke den raffinirten Ausgeburten einer verdorbenen Phantasie! — Die an den Brüsten der classischen Muse aufgenährte Gesellschaft des Conservatoriums brachte seit 1828 das Stabat mater von Pergolese nur ein Mal, während das Werk Rossini's mehr als 15 Aufführungen erlebte. — Nur ein Mal in 35 Jahren die Mater dolorosa des Pergolese! — Das zarte, von keuschen Händen geformte Gebilde der schmerzensreichen jungfräulichen Himmelskönigin wurde aus eben dem Saale gewiesen, wo die Bildnisse Bach's und Beethoven's im Vordergrunde thronen, und auf ihr Piedestal die Königin des bal Mabille als wahrhafte mater dolorosa aufgestellt. — O Pariser! Ihr erinnert unwillkürlich an die Kinder Israel in der Wüste, welche das Manna verschmähten und sich an Wachteln satt aßen! — Wird es bei euch auch einer vierzigjährigen Zuchtperiode bedürfen, ehe ihr mit dem Ernste Ernst macht? —

Unter den unzähligen, den Zeitraum von Weihnachten bis Ostern ausfüllenden Concerten ziehen vorzugsweise die Aufführungen der Streichquartette unser Interesse auf sich. Diese Gattung wird hier von drei Vereinen gepflegt, die kraft des den Franzosen eigenthümlichen Hanges zur Specialisirung ihrer Kräfte sich in das Gebiet getheilt haben und gewissermaßen scharf begrenzte Genrebilder darstellen. Sie classificiren sich nach Repertoir und Charakter des Spiels derart, daß die Gesellschaft Alard und Franchomme die Periode Haydn und Mozart; Armingaud, Jacquart, Lalo, Mas die erste und zweite Periode Beethoven's, nebst Mendelssohn und Schumann; Maurin, Chevillard, Viguier und Sabatier endlich die letzte Periode Beethoven's vertreten. Den respectiven Standpuncten dieser Gesellschaften entsprechen die mit ihnen associirten Clavierspieler. Dimmers, der Verbündete Alard's, ist ein junger harmloser Pianist aus guter Schule, welcher noch in der Unschuldszeit seines künstlerischen Bewußtseins weilend, wie Herkules am Scheidewege sich unschlüssig nach dem besten Style umsieht. Sein glattes, reines und durchaus schulgerechtes Spiel beeinträchtigt keineswegs die süßliche, etwas hervordrängerische Geige Alard's. Die Herren Lubeck und Ritter, ersterer mit Armingaud, letzterer mit Maurin vereint, sind gediegene Clavierspieler ersten Ranges, dabei Künstler im wahren Sinne des Wortes, welche mit deutschem Ernste die Kunst erfassen und pflegen. Alard hat übrigens das Verdienst, den ersten Quartettverein gegründet und dadurch der Kammermusik den Weg in Paris gebahnt zu haben. Dieser Ruhm wird ihm bleiben, wenngleich die unvergleichlich höheren Leistungen der beiden anderen concurrirenden Gesellschaften ihn sehr in den Schatten stellen.

Das Quartett Maurin erhebt sich schon durch sein Programm über das Niveau gewöhnlicher Concertleistungen. Es hat zwölf Jahre daran gesetzt, die letzten Quartette Beethoven's in das Pariser Publicum einzuführen und diese, schon für das Beethoven-begeisterte Deutschland gewagte, hier aber fast an die Unmöglichkeit streifende Aufgabe mit Erfolg gelöst. Denn die bei ihren Sitzungen stets vollen Räume des Hauses Pleyel berechtigen zu dem Schlusse, daß jene so verrufenen Compositionen in der That eine verhältnißmäßig bedeutende Anzahl von Verehrern gewonnen haben. Was die Vorträge als solche anbelangt, so gestehe ich, seit den Leistungen der Gebrüder Müller aus Braunschweig kaum etwas Aehnliches in dieser Art gehört zu haben. Wie jene, so verschmelzen auch diese vier Ausführende in eine einzige Persönlichkeit, welche sich in die Tiefen des Kunstwerkes versenkend, mit eiserner Logik den Grundgedanken auf den labyrinthischen Pfaden der Laune und Phantasie festhält und die verworrene Architektonik des Baues in klarer Gruppirung darlegt. Dabei darf ich indessen nicht verhehlen, daß ich im Ganzen eine entschiedenere, ich möchte sagen männlichere Farbe im Vortrage gewünscht hätte. Die einseitige Beziehung aller Kräfte auf dies eine Genre läßt auch hier für die Zukunft dieselben Auswüchse befürchten, welche an dem Orchester des Conservatoriums gerügt wurden. So verräth Maurin eine starke Neigung für jenen outrirt sentimentalen Ton, welchen der Franzose treffend mit dem Worte miauler bezeichnet. Diese Bemerkungen sollen jedoch den Werth seiner Leistungen nicht beeinträchtigen, welche das hohe Verdienst beanspruchen, zuerst das allgemein herrschende Vorurtheil, es seien die letzten Schöpfungen Beethoven's durchaus ungenießbar, widerlegt zu haben. In dieser Hinsicht erstreckt sich die Bedeutung dieser Gesellschaft als Vorbild auch über den Rhein hinaus. Als besonders bemerkenswerthe Vorträge hebe ich hervor: die Quartette Op. 130 in Bdur, Op. 131 Cismoll, Op. 127 (Nr. 12) in Es; ferner das Trio Op. 70 und die Sonaten

Op. 102 und 109, in denen sich Th. Ritter als Beethovenspieler par excellence bewährte.

Im Vorübergehen erwähne ich noch flüchtig einen vierten Quartettverein unter der Leitung Lamoureux's, welcher jung an Jahren den guten Willen in entsprechenden Thaten noch darzulegen hat. Er brachte unter Anderm auch Sachen von Boccherini, so das Quintett 52, und trug mithin sein Scherflein dazu bei, die Quartettausstellung des letzten Winters zu vervollständigen.

Diesen fest begründeten und mit jeder Saison wiederkehrenden Erscheinungen ist noch das alljährlich statthabende Concert für classischen Gesang beizuzählen, welches vor einigen Jahren von einem gewissen Beaulieu, früherem Zöglinge des Conservatoriums und correspondirendem Mitgliede des Instituts, zu dem Zwecke gegründet wurde, in Paris unbekannte oder vergessene Meisterwerke classischer Gesangskunst aufzuführen. Das Programm des diesmaligen Concertes entsprach der Idee des Gründers vollständig, denn es brachte einen Chor aus der Tragödie „Timoleon" von Méhul, einige Sachen aus den Opern „Acis" und „Galathea" von Händel, Chöre von Palestrina und Vittoria, die Introduction nebst Chor zum ersten Acte der Oper „Alcidor" von Spontini, Triumphmarsch und Chor aus dem ersten Acte des „Idomeneo" von Mozart, eine Arie aus dem „Messias" von Händel und endlich die Chöre Nr. 16, 20, 22 aus dem „Paulus" von Mendelssohn. Die Aufführung indeß selbst parodirte den schönen Zweck des Concertes auf eine unwürdige Weise. Den einzigen Lichtblick an diesem Abende bildeten die Vorträge der Arien aus „Artaxerxes" und Verdi prati von Händel, welche Frau Viardot, deren Namen man nie vermißt, wo es sich um die wahren Interessen der Kunst handelt, gegen die über alle Begriffe ungeschickte, verstümmelnde Begleitung zu retten suchte und wirklich rettete. Dies Concert bot übrigens seit meiner mehrjährigen Anwesenheit in Paris den einzigen Fall dar, daß Sachen von Vittoria und Palestrina gegeben wurden. Ich bekenne offen, daß ich mit größtem Vergnügen die Ankündigungen solcher Werke lesen werde, sie aber um keinen Preis hier wieder hören mag.

Sonate, que me veux tu! — rief einst der geistreiche Skeptiker Fontenelle spöttelnd der instrumentalen Musik zu, welche er ohne das interpretirende Wort nicht verstand. — Fontenelle, que me veux tu! würde ihm heutigen Tages die Sonate ihrerseits zurufen und lachend auf die Myriaden von Concertprogrammen hinzeigen, welche das günstige Klima der Wintersaison an den Mauern hervortrieb. Der Witz der modernen Fontenelles mag immerhin seinen Stachel versuchen, die Sympathien des Publicums lassen sich nicht wegspotten: die Sonate und zwar die deutsche Sonate ist mit ihrer ganzen Sippschaft in die Thore der Stadt eingezogen und concurrirt erfolgreich mit ihrer bisher hier bevorzugten Schwester, der Gesangsmusik. Das beweisen die Künstlerconcerte, welche Börsenschwäche oder Ruhmbegierde massenhaft im Winter hervorrufen und deren Programme in der Regel mehr von der Speculation als vom künstlerischen Interesse dictirt werden. Ich unterlasse eine nähere Schilderung dieser verschiedenen, im Kleinen das bereits gezeichnete Bild der gegenwärtigen Geschmacksrichtung reflectirenden Zugaben, und berühre ebenfalls nur flüchtig die großartigen Erfolge der Frau Schumann in ihren vier Concerten, welche den vollständigen Triumph der deutschen Schule darlegten.

Vor einer Erscheinung nur, die in den höheren Cirkeln der musikalisch interessirten Welt ein ungewöhnliches Aufsehen erregte, darf ich nicht vorübergehen, nämlich vor dem Debut der jungen deutschen Sängerin Juliane Orwil, einer Schülerin der Frau Viardot, in ihrem am zweiten Mai gegebenen Concerte. Ich sage Debut; denn wiewol die Künstlerin durch vielfache Betheiligung an Concerten und anderen musikalischen Unterhaltungen, ja vom lyrischen Theater her, wo sie vor zwei Jahren die Rolle der Eurydice im „Orpheus" von Gluck mit Erfolg gab, sich einen ehrenvollen Namen gemacht hatte: so bezeichnet doch das erwähnte Concert ihre vollständige Emancipation von der Schule und ihren ersten selbstständigen Schritt auf der Künstlerlaufbahn. Die Theilnahme des Publicums zeigte sich auch in einem so beifälligen Maße, wie hier einer Debutantin gegenüber im Allgemeinen nicht die Regel ist. Die Stimme des Frl. Orwil reicht vom tiefen A bis zum hohen c, umfaßt also über 2 Octaven und enthält klangvolle, fein ausgeglichene Register. An dem leichten und sicheren Anschlag auf jeder Tonhöhe, der schönen Tonbildung, einer reinen und überaus deutlichen Aussprache, und correcter Declamation, mit einem Worte jener wahren Virtuosität, die in der sicheren Beherrschung und zweckgemäßen Anwendung der vorhandenen Mittel besteht und vornehmlich die Frucht vielseitiger Praxis in den verschiedenen Stylarten der classischen Musik ist: an alle dem erkennt man die Schule der Frau Viardot. Wenngleich die Leistungen der Concertgeberin noch vorläufig den Charakter der Nachbildung tragen und den wohlthätigen Einfluß zu erkennen geben, welchen Frau Viardot als Vorbild auf sie ausüben mußte, so verrathen doch manche Züge unverkennbar eine außergewöhnliche schöpferische Begabung, deren vollständige Entfaltung einige Jahre selbstständiger Thätigkeit bewirken werden. In dieser Beziehung erinnere ich mich der Arie „piangerò" aus der Oper „Cäsar" von Händel, einer anderen aus der Passion von Bach, der „Adelaide" von Beethoven, vor Allem der großartigen Partie des „Hasses" aus der „Armide" von Gluck und der bekannten großen Scene und Arie aus dem „Freischütz", worin die Künstlerin eine eigenthümliche und feine Auffassung kundgab. Wo sich so herrliche Mittel mit so gediegener Bildung vereinen, kann ich nicht umhin, den Wunsch zu äußern, daß dieses Talent in unserer deutschen Kunst den Boden zu seiner Bethätigung finden möge. — Die Krone jenes gedachten Concertes bildeten indeß die Arie aus „Orpheus" von Gluck „J'ai perdu mon Eurydice" und der „Erlkönig" von Schubert, beide gesungen von Frau Viardot. Der Vortrag des letzteren lieferte ein neues Beispiel, wie die Reproduction einer Dichtung bei treuer Hingabe an Werk und Dichter noch schöpferisches Gebilde sein kann. Mit unglaublicher Technik, wie sie nur dem Genie eigen ist, erfaßte die große Künstlerin die ganze gewaltige Dramatik des deutschen Dichters und trieb sie kühn bis an die äußersten Grenzen des Ausdrucks, indem sie eine jede der drei Personen mit eigenthümlicher Klangfarbe und besonderen Nüancen abzeichnete, ohne den lyrischen Grundton der Ballade zu beeinträchtigen. Orpheus, Alceste und der Erlkönig sind drei großartige Schöpfungen, in denen sich das Künstlerleben der Frau Viardot culminirend zusammenfaßt, und die vielleicht als unübertroffene Gebilde noch in später Nachwelt dastehen würden, wenn das Werk des Sängers nicht an seine Person gebunden wäre. Sollten aber diese kostbaren Leistungen nur auf das Weichbild von Paris beschränkt sein? Sollte deren Genuß namentlich dem Volke vorenthalten bleiben, dessen Kunstruhm sie verherrlichen? —

Damit die Stimmung der Pariser im alten Gleise bleibe, hatte Sigismund Thalberg großmüthig übernommen, un-

mittelbar nach gedachtem Concerte in einer außerordentlichen vierten Session noch einmal sein „Art du chant" auszustellen. Sigismund Thalberg! — Welch inhaltschweres, für den vernichtenden Materialismus unserer Zeit verhängnißvolles Ereigniß knüpft sich an diesen Namen! — Wer kennt nicht die Geschichte von den frommen Jünglingen zur Zeit der Christenverfolgungen, welche die Vorsehung durch einen siebenjährigen Schlaf rettete! — Wollte man noch an diesem Wunder zweifeln? — Sigismund Thalberg hat über 20 Jahre geschlafen und ist unverändert derselbe geblieben. —

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Merseburg. — Das siebente Orgelconcert im Dom. — Nicht allein für Merseburg und dessen nächste Umgebung, sondern auch für weitere Kreise sind von jeher die von dem Königl. Musikdirector und Domorganisten D. H. Engel unternommenen Orgelconcerte von großem Interesse gewesen und man darf behaupten, daß dieselben unter den musikalischen Leistungen Thüringens mit in erster Linie stehen. Wird nun auch vielleicht Hrn. Musikdirector Engel für seine Mühen und Opfer verschiedenster Art, welche er bisher dem Zustandekommen dieser Concerte stets gebracht hat, in nächster Umgebung (wo man es zuerst erwartete) nicht die verdiente Anerkennung zutheil, wol gar seinem wohlgemeinten Streben feindlich und hindernd begegnet, so muß ihm doch ein glückliches Gelingen in der Ausführung seiner Pläne und die schuldige, dankbare Anerkennung der Musiker und Musikfreunde in weiteren Kreisen hinreichende Genugthuung verschaffen, und ihn ermuthigen, diese musikalischen Genüsse dem thüringer Publicum auch in Zukunft wiederholt zu bieten. — Daß die Merseburger Orgelconcerte an ihrer früheren Anziehungskraft Nichts verloren, bewies auch das am 13. Juli veranstaltete siebente Concert: denn aus der Nähe und Ferne hatte sich zu demselben, trotz der ungünstigen Witterung, eine große Anzahl Zuhörer in den weiten Hallen des Domes eingefunden. Das Concert wurde vom Concertgeber eingeleitet mit einem freien, kurzen Präludium, welches ihm Gelegenheit bot, das großartige Orgelwerk in allen seinen Einzelvorzügen (z. B. in dem vom zartesten pp. zum gewaltigsten ff. anwachsenden crescendo u. dgl.) zu zeigen. Hierauf spielte derselbe recht wacker die Bach'sche Gmoll-Fuge. — Weiterhin enthielt das Concert-Programm folgende Nummern: „Bringet meinen Herrn zur Ruh'" und: „Singe nun erfreuter Mund" — zwei altdeutsche, von Engel bearbeitete Lieder (erschienen bei C. F. Kahnt in Engel's „Zionsharfe") von Georg Böhm und J. W. Frank; 3) „Groß sind die Wogen", Motette von E. F. Richter, und „Pater noster" für Männerchor von Liszt; 4) Adagio für Horn und Orgel von C. D. Lorenz; 5) Phantasie und Fuge für Orgel von E. F. Richter; II. Theil: 6) „Sanctus", „Benedictus" und „Agnus Dei" für Männerchor von Rich. Müller; 7) Arie: „Mein gläubiges Herz" mit Orgel- und obligater Hornbegleitung von J. S. Bach; 8) der 11. Psalm für Männerchor von Heinr. Marschner; 9) Präludium und Fuge (Ddur) von J. S. Bach. — Was die Einzelleistungen betrifft, so läßt sich über diese nur höchst Beifälliges berichten. Die junge Künstlerin Frl. Busk aus Baltimore ist im Besitz einer zwar kleinen, aber äußerst fein und lieblich klingenden, gutgeschulten Stimme; sie erzielte durch ihren g nz vorzüglichen Vortrag der beiden einfachen, frommen, altdeutschen Lieder, sowie auch besonders der Bach'schen Arie, einen tiefen Eindruck auf alle Zuhörer. Der bereits rühmlichst bekannte Hr. G. A. Thomas aus Leipzig hatte die Solovorträge auf der Orgel übernommen, und sich damit sehr schwierige Aufgaben gestellt, die er aber mit richtigem Verständniß und so sicher und präcis löste, daß er durch seine vorzüglichen Leistungen die allgemeine Anerkennung erntete. Hr. Lindner aus Leipzig, der die Hornvorträge übernommen, ist in Betreff der virtuosen Leistungen auf seinem Instrumente der musikalischen Welt schon so bekannt, daß Referent hier kein weiteres Lob hinzuzufügen hat. Die von ihm gewählte Composition von Lorenz ist zwar von geringem musikalischen Werthe, jedoch die Zusammenstellung des Horns mit der Orgel von außerordentlicher, überraschender Wirkung. Die Chorgesänge wurden von dem Leipziger akademischen Gesangvereine „Arion" unter der Leitung des Musikdirector Rich. Müller durchweg recht brav gesungen. Das Liszt'sche „Pater noster" war von vorzüglicher Wirkung; auch die Compositionen von E. F. Richter und Richard Müller sind lobend hervorzuheben. H.

Jena. Die erste Aufführung geistlicher Musik, wie deren alljährlich einige durch die akademische Concertcommission veranstaltet werden, fand am 14. Juli statt und bereitete uns einen seltenen Genuß. Zur Aufführung gelangten: „Stabat Mater" von E. Astorga, „de Profundis" Psalm 130 von G. Clari, und die „Seligkeiten" von Liszt. Die Soli in den genannten Werken hatten Fräulein Emilie Genast aus Weimar, Fräulein Rudersdorff von hier und die Herren Götze und Zach aus Weimar übernommen. Fräulein Genast, vom hiesigen wie von jedem Publicum mit großer Freude willkommen geheißen, bereitete uns außerdem durch den Vortrag des Duettes „Christe eleison" aus der Bach'schen Hmoll-Messe (in Gemeinschaft mit Frl. Rudersdorff) und zweier geistlicher Lieder aus dem siebzehnten Jahrhundert (neu bearbeitet von Engel) einen hohen Genuß. Einen ebensolchen empfingen wir durch die Orgelvorträge des Concert-M. Dr. Stade aus Altenburg, welcher die Toccate für Orgel (Fdur), die Toccate und Fuge (Dmoll) von S. Bach mit bekannter Meisterschaft vortrug, in einer eigenen großen „Phantasie für die Orgel" seine glänzende Beherrschung des gewaltigen Instruments bekundete und damit dem Concerte den schönsten Abschluß verlieh. — Das zweite geistliche Concert wird uns Bach's „Johannes-Passion" bringen.

Meerane. — Sängerfest. — Aus der Gesammtheit der Männergesangvereine des sächsischen Erzgebirges hat sich eine Vereinigung gebildet, welche den Namen „Erzgebirgischer Sängerbund" angenommen hat. Sein erstes Zusammenwirken fand am 6. Juli in Meerane statt, wo die Bundesglieder in gutgewählten Festgesängen erfreuliche Beweise ihres löblichen Strebens gaben. Eine Gesammtmasse von mehr als tausend Sängern war unter der Leitung des Liedermeisters A. Teich in Meerane versammelt. Von ihnen vereint kamen zur Aufführung: Luther's „Ein' feste Burg"; „Grüß Gott, Dich deutsches Vaterland" mit Orchesterbegleitung von A. Teich; „Hymne" vom Herzog Ernst zu Sachsen und „All Deutschland" von Abt. Außerdem fanden noch wiederholt Einzelvorträge statt; zur Fest-Ouverture war die zu „Rienzi" von Wagner gewählt worden. Das Fest war ein wohlgelungenes und hatte sich der allgemeinsten Anerkennung zu erfreuen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Franz Dingelstedt ist nach London gereist, um ein für das Jubeljahr von Shakespeare's Geburt (1864) vorbereitetes Theaterunternehmen dort zu fördern.

Jean Becker hat London schon Ende Juni wieder verlassen, um von den Anstrengungen seiner großen Concertreisen sich endlich zu erholen, und auf seinem Landsitz in der Robertsau bei Straßburg der wohlverdienten Ruhe zu pflegen. — Er spielte im 6. Concert der alten „Philharmonic Society" das 5. Concert von David; in den Concerten der „Neuen Philharmonie" das Dmoll-Concert von Spohr; in den Kammermusik-Concerten der „Musical Union" ein Quartett von Haydn (Gdur), Quintett von Mozart (Gmoll) und das Clavierquartett von Mendelssohn (Hmoll), trat im Concert von Osborne auf 2c., und erntete allenthalben reichen Beifall und ehrenvollste Anerkennung.

Auch A. Jaell hat London schon wieder verlassen, wo er nicht weniger als 20 Mal öffentlich spielte, und befindet sich gegenwärtig in Baden-Baden.

Frl. Csillag, welche gegenwärtig im Londoner Coventgarden-Theater engagirt ist, hat sich mit einem Engländer verlobt, und will der Bühne entsagen.

Roger soll nun wirklich der Bühne entsagt, und als George Brown in der „weißen Dame" unter größter Theilnahme des Publicums Abschied genommen haben.

Alois Ander ist zum erstenmale in der neuen Saison des Wiener Hofopernthеaters als Edgar in „Lucia" wieder aufgetreten.

Musikfeste, Aufführungen. Das eidgenössische Sängerfest in Chur hat am 20. und 21. Juli stattgefunden. Am 20. Vormittags war das Wettsingen der dem Volksgesang angehörenden Vereine, Nachmittags das des Kunstgesanges; am 21. Hauptprobe, Hauptaufführung und Preisvertheilung.

In Löbau wird am 24. und 25. August das sächsische Gesangsfest gefeiert werden. Es haben sich hierzu bereits weit über 1400 active Sänger angemeldet. Dirigent ist Cantor Klose in Löbau.

Neue und neueinstudirte Opern. Die dermaligen (deutschen) Repräsentanten der beiden Endpuncte der modernen französischen Oper: Meyerbeer und Offenbach, befinden sich gleichzeitig in Ems. Letzterer führt dort zuerst seine schon früher von uns erwähnte neueste Operette „Bavard et Bavarde" auf.

Siegfried Saloman, jetzt als Professor am Conservatorium in St. Petersburg angestellt, schreibt an einer neuen dreiactigen Oper.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Pianoforte-Fabrikant C. Bechstein in Berlin hat in London die Preismedaille der Industrie-Ausstellung erhalten.

Literarische Novitäten. Von Moritz Fürstenau ist ein zweiter Theil seiner Beiträge „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, nach archivalischen Quellen" soeben (Dresden, R. Kuntze) erschienen.

Von Benedict Widmann erschien: „Formenlehre der Instrumentalmusik, nach dem System Schnyder's von Wartensee" (Leipzig, Karl Merseburger).

Director Heinrich Laube in Wien arbeitet an seinen „Theater-Memoiren", welche die Zeit seiner Burgtheater-Direction (1852—62) umfassen sollen.

Leipziger Fremdenliste. Die Herren: Capellmeister Carl Rydl von Stuttgart, Musikdirector Engel aus Merseburg, Fritz Spindler aus Dresden und A. Rubinstein (jetzt Director des Conservatoriums in St. Petersburg) waren zum Besuch hier anwesend. Rubinstein kam von Kopenhagen und begiebt sich nach Wien. — Frl. Sara Magnus aus Stockholm — eine Schülerin von Kullak und Liszt, welche während der letzten Saison in Berlin sich aufhielt und daselbst u. A. ein eigenes Concert veranstaltete, welches vom Publicum wie von der Kritik mit besonderer Auszeichnung aufgenommen wurde — ist in Leipzig eingetroffen und wird hier längere Zeit verweilen.

Vermischtes.

Frau Johanna Wagner-Jachmann hat an ihre Hamburger Verwandten ein Schreiben gerichtet, in welchem sie ihre Entrüstung ausspricht über die durch eine Königsberger und Berliner Zeitung ausgestreuten Gerüchte, daß sie wahnsinnig und bereits in das Irrenhaus bei Zehlendorf geschafft worden sei. Sie macht zugleich die Mittheilung, daß sie gegen beide Blätter eine gerichtliche Klage habe einreichen lassen. Die mit so vieler Bestimmtheit abgefaßten Artikel enthielten Nichts als ein Gewebe von boshaften oder höchst leichtsinnig hingeworfenen Unwahrheiten; Alles in denselben sei aus der Luft gegriffen, und die über sie ausgesprengte Nachricht sei als eine wahrscheinlich aus böswilliger Absicht hervorgegangene Erfindung zu bezeichnen.

Unter den wenigen, von Dresden nach Frankfurt a. M. zum deutschen Schützenfest abgegangenen Schützen befand sich auch der Kammermusikus Heinrich Kummer. Derselbe hat sich nun als ebenso ausgezeichneter Virtuose mit der Büchse, wie auf seinem Instrument bewährt, und bei 120 Treffern auf die Feldscheibe (300 Meter Distanz) einen silbernen Ehrenbecher sich erschossen. Ein in den Musik-Annalen fast unerhörter Fall!

Der Wiener „Zwischenact" meldet, daß der frühere Director des Hamburger Stadttheaters, Dr. Wollheim, eine Stellung im kaiserlichen Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten (?) erhalten habe.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 1. August 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 5.

Siebenundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Liszt's Faust-Symphonie.

Besprochen von

Richard Pohl.

IV.

Erster Satz: Faust.

Daß unter allen Vorwürfen, welche man Liszt gemacht hat, keiner gedankenloser und ungerechter sei, als der der Formlosigkeit: davon kann sich jeder Musiker überzeugen, wenn er nunmehr mit uns die Partitur zur Hand nehmen und dem Gedankengang des Meisters nachzugehen versuchen will. Wir kennen keine andere Symphonie, in welcher der erste Satz eine so durchaus fundamentale Bedeutung besäße, daß ohne ihn die folgenden gar nicht gedacht werden könnten. Noch die letzten Fortschreitungen der Bässe im letzten Satz weisen auf diesen ersten zurück; allenthalben begegnen wir den feinsten gegenseitigen Beziehungen, sodaß selbst der gewiegteste Musiker nicht fähig sein dürfte, beim erstmaligen Hören dieses Werkes (ohne Einblick in die Partitur) alle Feinheiten sofort zu erkennen und richtig zu schätzen. — Es verhält sich mit diesem Vorwurf der „Formlosigkeit" hier, wo umgekehrt Alles Form genannt werden kann, genau so, wie mit dem Vorwurf, den man Wagner gemacht hat: daß er keine „Melodie" habe, während bei ihm doch Alles Melodie ist! — Wie diese Melodie freilich eine andere, als die hergebrachte ist, so ist auch jene Form eine andere, als die conventionelle. Und das will man nun einmal nicht verstehen, oder vielmehr nicht zugeben, weil — man's nicht selbst erdacht und erfunden hat, wahrscheinlicherweise aber auch nicht nachmachen könnte! Ebenso ist aber jene „Unklarheit" und „Unverständlichkeit", deren man mit Dreistigkeit noch immer den Meister zeiht, in den Köpfen derer zu suchen, die — ihm nicht folgen können! — —

Der Gedanken-Inhalt des ersten Satzes läßt sich mit wenig Worten charakterisiren. Er ist der des ersten großen Faust-Monologs (bei scenischen Aufführungen der erste Act), jedoch mit der Einschränkung, daß wir bei Liszt weder dem versöhnenden Schluß des Ostermorgens, noch überhaupt solchen seelischen Wandlungen begegnen, welche im Goethe'schen Gedicht durch äußere Vorgänge (Erscheinung des Erdgeistes, Eintritt des Famulus, Orgelton, Glockenklang ꝛc.) angeregt werden. Die Stimmungen im Liszt'schen Faust-Satz sind im Gegentheil durchweg innerlicher Natur. Soweit jedoch im Faust-Gedicht dieser Monolog dazu dient, die Seelenzustände des Helden in ihren verschiedenen Phasen zu entwickeln, und uns gleichsam den fertigen Faust hinzustellen, wie er war, bevor Mephisto seinen Weg durchkreuzt und Gretchens Bild ihm aufgeht, — soweit finden wir auch in diesem Symphonie-Satz jenen Faust wieder; nur mit einigen Anticipationen, welche in der Natur der Anlage begründet waren, da der Tondichter auf diesen Faust später nicht wieder zurückkommt, folglich zur Vollendung seines Bildes auch noch die Charakterzüge beifügen mußte, welche sich aus dem Monolog nicht unmittelbar ergeben hätten.

Wir finden demgemäß in diesem Satz 5 Motive von ganz verschiedenem Charakter, welche wir hier zusammenstellen und charakterisiren wollen, da sie im Verlauf des ganzen Werkes eine so bedeutende Rolle spielen.

Erstes Hauptmotiv. — Der Grundzug des Faustcharakters, sein ganzes Wesen auf das Prägnanteste bezeichnend. Zweifel, Gram, Mißmuth und Unzufriedenheit; Verachtung der Welt, der Wissenschaft, wie seines eigenen Strebens; hoffnungslose Oede des Innern.

Beispiel I.

Lento assai.
(a.)
Celli. ff
Alt.
p (Con sordino.)
Viol.
(Con sord.)
Ob. (b.)
(c.)
dolente.
Clar.
p
Viol.

Durch Goethe'sche Strophen hierzu einen poetischen Commentar geben, ist kaum möglich; man müßte größere Perioden citiren. Das Liszt'sche Motiv ist so vielsagend (wie vieldeutig), daß hierdurch mehr der Faustcharakter im Ganzen, als ein einzelner Moment charakterisirt wird. — Der Anfang des Monologs wäre hier zu nennen, bis zu den Worten:

„Dafür ist mir auch alle Freud' entrissen,
„Bilde mir nicht ein, was rechts zu wissen.“ —

Ferner aus dem Spaziergang vor dem Thor:

„O glücklich! wer noch hoffen kann
„Aus diesem Meer des Irrthums aufzutauchen!
„Was man nicht weiß, das eben brauchte man,
„Und was man weiß, kann man nicht brauchen.“

Endlich aus dem zweiten Dialog mit Mephisto:

„Nur mit Entsetzen wach' ich Morgens auf,
„Ich möchte bittre Thränen weinen,
„Den Tag zu sehn, der mir in seinem Lauf
„Nicht Einen Wunsch erfüllen wird, nicht Einen,
„Der selbst die Ahnung jeder Lust
„Mit eigensinnigem Krittel mindert,
„Die Schöpfung meiner regen Brust
„Mit tausend Lebensfratzen hindert.“

Zweites Motiv. — Das des leidenschaftlichen Dranges nach höherem Wissen, wie nach gewaltigeren Thaten; des rastlosen Vorwärtsstrebens ohne innere Befriedigung; des Ringens nach Freiheit.

Beispiel II.

Allegro agitato ed appassionato assai.

(d.) rinforz. sf (e.)

Hierzu dürften ungefähr folgende Goethe'sche Strophen gehören:

Monolog: „Und fragst du noch, warum dein Herz
„Sich bang' in deinem Busen klemmt?
„Warum ein unerklärter Schmerz
„Dir alle Lebensregung hemmt? — —
„Flieh! Auf! Hinaus ins weite Land!“

Mephisto (im „Prolog im Himmel“): „Ihn treibt die Gährung in die Ferne,
„Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt;
„Und alle Näh' und alle Ferne
„Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.“ —

Dialog mit Mephisto: „Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
„Daß ich mir selbst gefallen mag,
„Kannst du mich mit Genuß betrügen:
„Das sei für mich der letzte Tag!“ —

Drittes Motiv. — Das heißer Sehnsucht nach unbekanntem Glück; Ruf nach Erlösung von den inneren Qualen.

Beispiel III.*)

Espressivo ed appassionato molto.

Clar. Oboe. Viol. Alt.

Dieses Motiv ist im ersten Satz nur als Seitenthema zu betrachten; doch spielt es im zweiten Satz eine um so größere Rolle, muß folglich in erster Reihe mit genannt werden. — Zur poetischen Interpretation wäre etwa Folgendes aus Goethe zu citiren:

„O sähst du, voller Mondenschein,
„Zum letztenmal auf meine Pein! — —
„Ach, könnt' ich doch auf Bergeshöh'n,
„In deinem lieben Lichte gehn, —
„Von allem Wissensqualm entladen
„In deinem Thau gesund mich baden!“ —

„Wo faß' ich dich unendliche Natur?
„Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens,
„An denen Himmel und Erde hängt,
„Dahin die welke Brust sich drängt —
„Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht' ich so vergebens? —

„O, daß kein Flügel mich vom Boden hebt,
„Der Sonne nach, und immer nachzustreben!“ —

Viertes Motiv. — Das der Liebe, als allgemeine Gottes- und Menschenliebe. Ein wunderbar schönes Motiv, auf dessen Entwickelung aus Beispiel I. (Motivglied b) wir aufmerksam machen. Im zweiten Satz spielt auch dieses Thema eine Hauptrolle.

Beispiel IV.

Affetuoso poco Andante.

Horn. Clar. p Alt. Fag. Cello. Fass.

---

* In der Partitur steht hier c, im Clavierauszuge cis. Wir ziehen das feinere cis um so mehr vor, als es in der Parallelstelle des Clavierauszugs als fis wieder erscheint, mithin hier kein Druckfehler, sondern eine Verbesserung des Componisten vorliegt.

*) Auch dieses Motiv zeigt verschiedene Harmonien in Partitur und Clavierauszug. Im 4. und 5. Tact des begleitenden Tremolo bleibt in der Partitur der Esdur-Quartsextaccord unverändert; im Clavierauszug geht das es in des über. — Wir zogen auch hier die letztere und offenbar neuere Lesart vor.

Die weiche Stimmung dieses Themas erinnert an den Schluß des Monologs, jedoch ohne Beziehung zu dem „Deus ex machina" (wie v. Bülow bezeichnend sich ausdrückt), „Glockengeläute" oder zu der „Botschaft" der Auferstehungsfeier überhaupt, sondern nur als allgemeiner Ausdruck sanfter Wehmuth und überströmender Liebe, welche in „quellender Thräne" die schwere Brust erleichtert.

„Ein unbegreiflich holdes Sehnen
„Treibt mich durch Wald und Wiesen hinzugehn,
„Und unter tausend heißen Thränen
„Fühl' ich mir eine Welt entstehn."

Prägnanter noch finden wir die Stimmung in Faust's Heimkehr nach dem Spaziergange wieder:

„Entschlafen sind nun wilde Triebe
„Mit jedem ungestümen Thun;
„Es reget sich die Menschenliebe,
„Die Liebe Gottes regt sich nun."

Fünftes Motiv. — Das des Stolzes, des mächtigen Bewußtseins höchster Erkenntniß. Faust im erhabenen Selbstgefühl zu den Regionen des Erdgeistes sich aufschwingend:

Beispiel V.

„Schon fühl' ich meine Kräfte höher,
„Schon glüh' ich wie von neuem Wein,
„Ich fühle Muth, mich in die Welt zu wagen,
„Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen!"

„Soll ich dir, Flammenbildung, weichen?
„Ich bin's, bin Faust, bin deines Gleichen!" —
— — „Im Anfang war die That!"
— — „Allein ich will!"

Dies wären ungefähr die hierher gehörigen Aeußerungen des sich selbst ermannenden Riesengeistes.

Mag man nun diese von uns gewählten Goethe'schen Strophen acceptiren, oder eine noch bessere Wahl treffen, — und da Liszt selbst hierüber sich nicht ausgesprochen hat, dürfte eine absolute Entscheidung wol schwer zu geben sein, — so darf man dabei nicht übersehen, daß diese poetische Interpretation erst das Secundäre, der musikalische Ausdruck aber das Vielseitigere und Vielsagendere ist. Es würde noch vieler Worte bedürfen, wenn man diese Motive vollständig charakterisiren wollte, namentlich das erste, vierte und fünfte, welche für Liszt so bezeichnend sind, daß man behaupten darf, daß kein Anderer als er sie erfunden haben könnte, während das zweite und dritte Motiv (freilich auch nur in jener Fassung, in welcher sie zuerst erscheinen) keine so durchaus specielle Physiognomie, sondern einen mehr allgemein romantischen Charakter tragen, der allerdings durch die Harmonisirung auch hier seinen besonderen Reiz erhält. Das Wesentliche ist aber, daß diese Motive bei ihrer totalen Verschiedenheit unter sich, und doch entschiedenster Prägnanz jedes einzelnen, die Hauptseiten des Faustcharakters so treffend wiederspiegeln; daß Schatten und Licht zu seinem Bilde so glücklich vertheilt, die Stimmungen so wirksam auseinander gehalten sind: daß wir dadurch einen musikalischen Commentar zum Faust erhalten, der eindringlicher und übersichtlicher genannt werden darf, als — so mancher philosophische, mit dem die Goethe-Literatur unnütz beschwert wurde.

Prüfen wir nun (hier leider gezwungenermaßen nur flüchtig) näher, was Liszt aus diesen Motiven musikalisch gestaltet, wie er sie zugleich poetisch mit einander verknüpft hat. — Beispiel 1 enthält eigentlich drei Motive. Das erste (a) tritt sofort vollständig entwickelt auf. Wir haben es bereits als ein Hauptthema bezeichnet. Es beginnt in seiner unendlichen Bitterkeit und innerlichen Verödung, wie von herbsten Zweifeln durchwühlt, ohne alle Vorbereitung den ersten Satz und führt uns sofort recht eigentlich mitten in die Situation, zeichnet uns Faust's Bild in wenigen Strichen mit größter Meisterschaft. Wollte man die volle musikalische Bedeutung dieses ersten Faustthemas, seiner unvergleichlich geistreichen Erfindung und Behandlung entsprechend analysiren, so gehörte eine besondere Abhandlung dazu, welche an dieser Stelle einzuschalten wir uns um so eher versagen können, als sie bereits

von einem Andern geschrieben worden ist.*) Wir wollen nur flüchtig darauf aufmerksam machen, daß hier zum erstenmale in der gesammten musikalischen Literatur ein ganzes Thema lediglich auf den übermäßigen Dreiklang gebaut ist, — eine überraschend neue musikalische Erfindung, im vollsten Sinne des Worts, welche von künftigen Harmonielehren sowenig, wie von nachfolgenden Componisten ignorirt werden darf. Während bei (a) die übermäßigen Dreiklangslagen in chromatischer Folge gebrochen abwärts geführt werden, tritt in dem folgenden Motivglied (b) dieser Accord wieder in wesentlich anderer Gestalt auf. Er bildet hier die harmonische Unterlage (f-a-cis, und e-gis-his, letzteres in c verwandelt) zum eigentlichen Motiv, setzt aber nicht frei ein, sondern wird durch Vorhalte eingeführt. Wie schon früher bemerkt, liegt in dem Motivglied (b), so innig verbunden es auch hier mit (a) erscheint, doch schon der Keim zu einem neuen großen Motiv (Beispiel 4), d. h. in Worte übersetzt: trotz aller Zweifel und Bitterkeit kann Faust in der Oede seines Innern doch nie untergehen, weil die edelste Regung der Menschenbrust, die der Liebe, bei ihm nicht erstickt ist, wenn sie jetzt auch nur schmerzlich gebrochen und verschleiert erscheint. — Ein tiefer Seufzer (Motivglied c), welcher unmittelbar hierauf der nach Liebe schmerzlich verlangenden Brust sich entringt, ruft nach Erlösung. Auch dieses Motivglied löst sich später los, und tritt selbstständig, wenn auch nicht wesentlich erweitert auf. Es bildet eine seelisch tief empfundene Transition, indem es zu Beispiel 4 hinüberleitet: unter Seufzern und Thränen wird die Liebe geboren, wie unter Seufzern und Thränen sie erstirbt! —

(Schluß folgt.)

Instructives für Gesang.

Antonio Mazzoni, Singübungen, bearbeitet von Richard Würst. Berlin, Trautwein. Für Sopran, 2 Hefte, und Alt, 2 Hefte, à 1 Thlr.

Ferdinand Sieber, Op. 55. 10 Vocalisen für Tenor und Baß. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 1 Thlr.

Wilhelm Eckardt, Gesangübungen in Form von frommen Liedern, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Breslau, Hainauer. I. Heft: Intonation und Aussprache. Preis 25 Sgr. II. Biegsamkeit der Stimme (Coloratur). Für eine mittelhohe Stimme. Pr. 1 Thlr.

Es ist ein verdienstliches Unternehmen, daß die ganz vortrefflichen Singübungen von Mazzoni, die, obgleich aus älterer Zeit abstammend, ihren großen Werth noch heute behaupten, von R. Würst aufs Neue ans Licht gezogen worden sind. Würst hat acht der vorzüglichsten ausgewählt und mit einer leichten, dem Style der Uebungen angemessenen Clavierbegleitung versehen, die zunächst ein Hülfsmittel für Schüler sein soll. Außerdem sind diese Uebungen von Fehlern, Zusätzen und Ungenauigkeiten gereinigt und die Vorhalte in ihrer wirklichen Geltung ausgeschrieben worden. Bei langsamen, zu solfeggirenden Sätzen hat Würst die italienischen Tonnamen untergelegt, so daß diese Uebungen in der neuen Ausgabe den Lernenden zum Studium zugänglicher und ersprießlicher geworden sind.

Der sehr thätige Lehrer für Gesang, Ferd. Sieber, hat schon eine ziemliche Anzahl von empfehlenswerthen Werken für Gesangsbildung herausgegeben, in denen allen sich seine Tüchtigkeit in diesem Fache documentirt hat. Auch die vorliegenden für Tenor und Baß reihen sich den übrigen rücksichtlich ihrer bildenden Sangbarkeit an, und sind weit entfernt, blos trockene Studien zu sein. Es ist in ihnen ein anregendes Element. Für diejenigen, denen nicht alles von ihm Herausgegebene bekannt sein sollte, seien zur Kenntnißnahme die einzelnen Werke erwähnt: Op. 30.—35. Hundert einstimmige Solfeggien; Op. 42 und 43. Schule der Geläufigkeit; Op. 44—49. Sechszig leichte einstimmige Solfeggien; Op. 52. 10 Vocalisen für 2 Soprane; Op. 53. 10 Vocalisen für Sopran und Alt; Op. 54. 10 Vocalisen für Sopran und Tenor; Op. 55. 10 Vocalisen für Tenor und Baß; Op. 56. 10 Vocalisen für Sopran und Alt; Op. 57. 10 Vocalisen für Sopran, Alt, Tenor und Baß.

Die Gesangübungen von W. Eckardt gehen von einem, von der gewöhnlichen Methode abweichenden Gesichtspunct aus, den der Verfasser in einem Vorwort näher auseinandersetzt. Er bemerkt zunächst, daß die heutigen Gesangsleistungen mehr oder weniger an zweierlei Mängeln leiden: an Unreinheit der Intonation und an Undeutlichkeit der Aussprache. Diesen beiden Uebeln müsse auf eine andere Art, als man seither befolgt, begegnet werden. Wenn in neuerer Zeit eine Richtung, die er die stimmärztliche nennt, sich geltend zu machen gesucht habe, die darauf abzwecke, die Stimmmittel der Schüler zu vervollkommnen, nicht selten aber an ihren Uebungen schöne Stimmen verbrauche, so sei der Irrthum der Methode darin zu suchen, daß sie ihre Bestrebungen in Versuchen zur Vervollkommnung einzelner Theile des Stimmapparats erhöhte, nicht aber unmittelbar und ausschließlich auf die bewegende Kraft sie richte, die das Ganze in Thätigkeit setze. Diese Kraft sei keine andere, als das Denkvermögen des Sängers. Die Aufgabe des Gesangunterrichts könne daher nur darin bestehen, den Schüler dasjenige, was gesungen werden soll, richtig denken zu lehren, ihn zu befähigen, den Ton sich klar zum Verständniß zu bringen, daß er vorahnend dessen Wirkung schon innerlich erklingen höre in dem Augenblicke, wo er sich anschicke, diese begriffene Wirkung auch nach außenhin zur Darstellung zu erwecken. Der schön gedachte Ton werde schön gesungen, das richtig gedachte Intervall werde richtig getroffen. Es müsse daher ferner bei den Uebungen keine Trennung der Elemente stattfinden, vielmehr die Verbindung von Ton und Wort stets lebendig erhalten werden, weil erst durch die Verbindung des Tones mit dem Worte Vorstellungen und Empfindungen hervorgerufen würden.

Der Verfasser hat daher allen seinen Uebungen Text untergelegt. Befremden muß es freilich, wenn er zu diesen

*) L. A. Zellner in Wien hat das Verdienst, über Liszt's Faust-Symphonie überhaupt zuerst, und zwar in so gründlicher und vielseitiger Weise geschrieben zu haben, daß er seinem Nachfolger die Arbeit (in Bezug auf den Ueberblick) allerdings wesentlich erleichterte, andrerseits aber (in Bezug auf die Darstellung) nicht wenig erschwerte, wenn man nicht zum Plagiator werden und unwillkürlich in seine Fußtapfen treten wollte. Denn ist auch seine Auffassung zuweilen eine andere, als die unsrige, so mußten wir doch in den meisten Beziehungen übereinstimmen, weil das Liszt'sche Werk so zwingend im Ausdruck, so logisch in der Gedankenfolge ist, daß es überhaupt nur eine richtige Interpretation dafür geben kann. Wir müssen auf die Zellner'sche Analyse, als Ergänzung zur unsrigen, umsomehr verweisen, als sie viel reicher an musikalischen Details und den damit verbundenen Notenbeispielen ist. Sie findet sich im III. Jahrgang (1857) der „Blätter für Musik" und geht durch 10 Nummern (Nr. 78—89). Die oben citirte vortreffliche Abhandlung über den übermäßigen Dreiklang findet sich in Nr. 79.

Studien poetische Texte nimmt, die man mit anderer Musik als Etuden zu hören gewohnt ist, z. B. Goethe's „erster Verlust": „Ach, wer bringt die schönen Tage u. s. w." auf eine Uebung in chromatischen Gängen; von Mirza Schaffy „Ich fühle deinen Odem" zu Verzierungen; von Uhland „Frühlingsglaube" zu Terzengängen; von Chamisso „Ich kanns nicht fassen, nicht glauben" zu einer Einleitung in den Triller! Hier sieht man wieder recht deutlich, daß auch ein der Sache nach richtiges Princip verkehrt und lächerlich werden kann, wenn es falsch aufgefaßt und völlig mißverstanden wird.

In manchem wird man dem Verfasser beistimmen müssen; denn was er sagt, ist eigentlich nicht neu. Ob er aber durch seine Methode einzig und allein das Ziel aller Gesangsbildung erreiche, möchte doch bezweifelt werden. Wenn er darauf dringt, daß der Schüler den Intervall richtig denke, so ist das etwas, was jede Methode fordert: und derjenige, welcher musikalisch befähigt ist, wird es von selbst thun, weil er eben das Intervall sonst gar nicht singen kann. Dafür aber, daß ein Unbefähigter das Intervall richtig denke, möchte wol die Methode noch gefunden werden! Uebrigens bezweifle ich nicht, daß durch die Art des Verfassers der Schüler namentlich in der Aussprache gefördert werde — Uebungen in dieser Weise haben aber schon früher existirt —, möchte aber keineswegs zugeben, daß die oben beregten beiden Mängel hinsichtlich der Intonation und Aussprache den bisher befolgten Methoden zuzuschreiben seien. Die Gründe liegen viel tiefer. Man scheut von Seiten der Schüler ein ernstes, längere Jahre andauerndes Studium. Die Sucht, theils bald zu glänzen, theils bald eine Stelle zu bekommen und Geld zu verdienen, ist es hauptsächlich, die unsere jungen Sänger von einem gründlichen Studium zurückhält; man eignet sich nur das Nothdürftigste an und denkt nicht daran, eine gründliche Durchbildung in der Gesangskunst an sich zur Ausübung zu bringen. Daß durch schlechte und gewinnsüchtige Lehrer gleichfalls viel geschadet wird, hat seine Richtigkeit. Der Hauptgrund liegt aber in der Hast, mit der die Studien betrieben werden. — Noch ein Punct mag hierbei zur Sprache kommen. Man hat in neuester Zeit angefangen, durch genauere wissenschaftliche Untersuchung der Erkenntniß der Stimmorgane und ihrer Ausbildung beizukommen, um für die Praxis einen sichern Boden zu gewinnen. Ob dadurch der darniederliegenden Gesangskunst wieder aufgeholfen werde, möchte wol noch bezweifelt werden. Es sind unsern heutigen Gesanglehrern im Allgemeinen gewisse Kunst- und Handgriffe nicht mehr eigen, wodurch die früheren großen Gesanglehrer so große Erfolge erzielt haben. Die physische Erkenntniß allein führt nicht zum erwünschten Ziele. Ein großer Theil von Lehrern experimentirt nur mit seinen Schülern und verdirbt sie schließlich.

Emanuel Klitzsch.

Aus Chemnitz.

Im Anschluß an unsern letzten Bericht über das Charfreitagsoratorium „die sieben Worte" von J. Haydn, erlauben wir uns jetzt zunächst einen Blick auf unser Kirchenmusikwesen überhaupt zu werfen. Dasselbe hat seit drei Jahren durch die energische Leitung des Kirchenmusikdirectors Schneider immer mehr an Bedeutung gewonnen. Die verschiedenen sonntäglichen Aufführungen zeugen von den ernsten Bestrebungen sowol des Dirigenten als des Chores, auch auf diesem Gebiete immer Vollkommeneres zu leisten. Wir hörten seit Ostern d. J. in den beiden Hauptkirchen unserer Stadt folgende Kirchenmusikwerke: Ostercantate von Rochlitz und Fr. Schneider: „Den Fürsten des Lebens haben sie getödtet &c."; „Ehre sei Gott" (Doppelchor) von Otto Nicolai; Hymne für Männerstimmen von Franz Schubert: „Herr unser Gott! erhöre unser Flehen &c."; Chor von Durante: „Magnificat anima meum Dominum etc."; Chor von Veit: „Ad te Domine levavi amimam meam etc."; Sanctus von C. A. Fischer; Chor für Männerstimmen von L. Klein (a capella): „Wie lieblich ist deine Wohnung, o Herr &c."; Chor von Mendelssohn: „Verleih uns Frieden gnädiglich &c."; Chor von Palästrina (a capella): „Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser &c."; Chor aus der „Schöpfung" von Haydn: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes"; Psalm 91 (Vers 1, 2, 3, 4, 7, 9) von E. Fr. Richter: „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzet &c."; Sanctus und Agnus Dei aus der Messe Nr. 1 von Fr. Schneider; Chor von M. Hauptmann: „Du Herr, du zeigst mir den besten Weg &c."; Chor von Neithardt: „Herr, gedenke nicht unserer Uebelthaten &c."; Chor von A. H. Stahlknecht: „Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht &c."; Kyrie aus der achtstimmigen Motette von Fr. Schneider (a capella); Chor aus dem 96. Psalm von A. Naumann: „Singet dem Herrn ein neues Lied &c."; Chor von Jadassohn (a capella): „Herr, schau herab auf unsere Noth &c."; Nr. 1 und 2 aus dem Requiem von Mozart.

Unter den erwähnten Werken dürfte als ein neues das zum Himmelfahrtstage zur Aufführuog gekommene Sanctus aus einer Messe von C. A. Fischer, Organist in Dresden, zu erwähnen sein. Dasselbe ist im Liszt'schen Style gehalten, und obgleich die Physiognomie, welche es trägt, noch nicht scharf ausgeprägt ist, so kann man doch, ohne hohe Prätentionen zu machen, aus den Combinationen und den drastischen Klangwirkungen den gut geschulten jungen Musiker erkennen. Bei der Aufführung war der reichen, fast zu reichen und blühenden Instrumentation gegenüber der Chor etwas zu schwach. Wenn man auch nicht von dem Sanctus auf die ganze Messe schließen kann, so glauben wir doch annehmen zu dürfen, daß das Werk Beachtung verdient, und jedenfalls ist zu wünschen, daß es einmal ganz zu Gehör gebracht werde.

Außer der regelmäßigen Sonntagskirchenmusik gedenken wir der vom Musikdirector Schneider zu verschiedenen wohlthätigen Zwecken, hauptsächlich zum Besten des städtischen Kirchenmusik-Sängerchors veranstalteten Kirchenconcerte, deren lebhafter Besuch eine sich steigernde bessere Geschmacksrichtung und eine größere Liebe zur Musik ernsterer und gediegener Art immer mehr bezeugt. Ueber das erste derartige Concert in diesem Jahre haben wir bereits berichtet. — Das zweite fand den 12. Mai in der Jacobikirche statt und kamen dabei zur Aufführung: 1) Choral: „Alle Menschen müssen sterben" von A. H. Stahlknecht; 2) Lamentatio von Greg. Allegri; 3) Weihnachtslied: „Joseph, lieber Joseph mein &c." von Calvisius; 4) Recitativ und Arie aus dem Oratorium „Elias" von Mendelssohn: „Zerreißet eure Herzen und nicht eure Kleider &c."; 5) Einleitung und Fuge (vierhändig) für die Orgel von Mozart; 6) Chor: Sanctus Dominus Deus Sabaoth von Bortniansky; 7) Motette von E. F. Richter: „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen &c." — Das den 20. Juni zum Besten der in der Neukirche zu Arnstadt befindlichen Orgel, an welcher Bach sein erstes Orgelmeisteramt verwaltete, enthielt folgendes Programm: 1) Choral; „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (Bach'sche Bearbeitung); 2) Messe Cdur

von Fr. Schneider (Chor mit Orchester); 3) Hymne für Männerchor und Blasinstrumente von Fr. Schubert; 4) Chor von Hauptmann: „Du Herr, du zeigst uns ꝛc.“ — Bei dieser Gelegenheit gedenken wir auch der sich den 30. Januar in einem Kirchenconcerte producirenden französischen Sängergesellschaft, deren Leistungen hier aber nicht besonders befriedigten.

Was die Oper in unserem Chemnitz betrifft, so hatte sich dieselbe zu Anfang der Wintersaison nicht der regen Theilnahme des Publicums zu erfreuen, wie es zu wünschen gewesen wäre, und dies mag einestheils in den vorgeschrittenen Kunstanforderungen der Theaterbesucher, die reich an musikalischen Erinnerungen von Dresden, Leipzig ꝛc. sind, anderntheils wohl auch in den mit einem immer wechselnden, noch nicht zusammengespielten Personal gegebenen, oft mangelhaften Vorstellungen seinen Grund gehabt haben. Die Aufführungen riefen oft harte Urtheile hervor; doch später erreichte die Oper durch die Vereinigung besserer Talente und durch fleißigeres Studium, sowie durch eine noch regere Thätigkeit Seitens der Direction von Grosse einen Standpunct, wodurch sie sich gerechte billige Ansprüche auf Würdigung des Publicums erwarb. Wir haben während des Winters folgende Opern gehört: Don Juan, Freischütz (zwei Mal), Fidelio, Postillon von Lonjumeau, Czaar und Zimmermann, Martha, Maurer und Schlosser (in welcher letzteren Herr Grundmann vom Hoftheater in Altenburg gastirte), Figaros Hochzeit, Waffenschied (2 Mal, Stadinger: Herr Räder aus Dresden als Gast), Norma, die weiße Dame, Stradella, Zauberflöte (zwei Mal), Fra Diavolo, die Stumme von Portici und mehrere Male Orpheus in der Unterwelt. — Seit einiger Zeit ist unser Theater aus dem Besitze einer Actiengesellschaft in den der Stadt übergegangen, wodurch unstreitig ein Fortschritt geschehen ist, der unsere Theaterbesucher zu Hoffnungen auf reiche Unterstützung der Oper und auf bessere Pflege derselben berechtigt.

Der hier seit vielen Jahren bestehende Musikverein, welcher seinen Genossen manch schönen musikalischen Genuß bot, hat seit neuester Zeit eine ganz andere Physiognomie angenommen. Das musikalische Leben des Vereins erlitt durch unangenehme Vorkommnisse, welche den Austritt sämmtlicher, den Kern des Vereins bildenden Orchestermitglieder veranlaßten, eine bedeutende Störung. Wie wir hören, soll mit dem gegenwärtig meistens aus Dilettanten bestehenden Orchester ein Gesangverein verbunden werden. Noch während des Winters entfaltete der Musikverein ein reges Streben. Es kamen während der Saison unter der Direction Wetterhan's folgende Werke zur Aufführung: „Tasso“, symphonische Dichtung von Liszt; Ouverture zu „Egmont“ von Beethoven; „Ocean“, Symphonie von Rubinstein; Ouverture zu „Macbeth“ von Wetterhan; Symphonie Cdur (Nr. 2) von R. Schumann; Ouverture zu „König Stephan“ von Beethoven; Symphonie Cdur mit der Schlußfuge von Mozart; Ouverture zu „Ruy Blas“ von Mendelssohn; Symphonie (Nr. 2) Ddur von Beethoven; Streichquartett (Nr. 1) Fdur von Beethoven; (Nr. 1) Gdur von Mozart; Symphonie Nr. 6 von Haydn; Ouverture zum „Sommernachtstraum“ von Mendelssohn; Ouverture zur „Zauberflöte“ von Mozart; Adagio und Rondo für Fagott von Weber; Ouverture zu „Joseph“ von Méhul; Ouverture zur „Heimkehr aus der Fremde“ von Mendelssohn; Ouverture zu „Tancred“ von Rossini; Symphonie Esdur von Mozart; Ouverture zum „fliegenden Holländer“ von R. Wagner; Adagio aus der Cdur-Sonate Op. 2 von Beethoven, arrangirt von Wetterhan; Symphonie (Nr. 1) Fdur von Rubinstein; Jubelouverture von Weber; Abschiedssymphonie von J. Haydn; Symphonie in Adur von Mendelssohn; Adagio und Rondo von J. Brahms.

Außer in den in Ihrer Zeitung bereits besprochenen Abonnement-Concerten haben die Chemnitzer auch in den vom Musikdirector Mannsfeldt gegründeten und von ihm gut vorbereiteten und mit Umsicht geleiteten Symphonieconcerten Gelegenheit, gute Musik zu hören. Es kamen während des Winters die Symphonien Ddur von Beethoven, Cdur von Haydn, Cdur mit der Schlußfuge von Mozart, Cdur von Beethoven, Symphonie militaire von Haydn, Fdur und Bdur von Beethoven und Bdur von Haydn zur Aufführung. Außer mancher trefflich gespielten Ouverture hörten wir auch in einem dieser Concerte noch in sehr gelungener Ausführung Les Préludes, symphonische Dichtung von Liszt, und Variationen aus dem Kaiser-Franz-Quartett von Haydn.

Unter den Gartenconcerten, die sich bei günstiger Witterung eines recht guten Besuchs zu erfreuen haben, nehmen auch die vom Musikdirector Mannsfeldt geleiteten den ersten Rang ein. Sie bringen vieles Gute, doch wäre wol zu wünschen, daß bei denselben mehr classische Musik vertreten wäre, um das Publicum zu einem noch besseren Geschmack heranzubilden.

Gestatten Sie uns nun noch ein Wort über den seit Juni 1861 in Chemnitz bestehenden Sängerbund, der Anfangs aus den Männergesangvereinen: „Liedertafel“ (Dirigent: Musikdirector Schneider), „Bürgersangverein“ (Dirigent: Cantor Winkler), „vereinigte Kirchenchöre“ (Musikdirector Schneider) und den Sängern des „pädagogischen Vereins“ (Cantor Winkler) bestand. Im Juli 1861 wurden die unter der Direction des Organisten und Gesanglehrers Dietrich stehenden Männergesangvereine: Liedertafel, Erheiterung und Orpheus in den Bund aufgenommen, und im Juni d. J. trat der allgemeine Männergesangverein bei, so daß jetzt der Bund 236 Mitglieder zählt. Die Hauptaufgabe desselben ist: „durch gemeinschaftliche Uebungen zu gemeinnützigen Zwecken und durch Betheiligung an Gesangfesten, resp. Veranstaltung derselben, den deutschen Männergesangverein zu pflegen.“ Alle Vierteljahre wird ein Sängertag abgehalten. Seit seinem Bestehen ist der Sängerbund einmal, und zwar den 18. August 1861, mit einem Concerte an die Oeffentlichkeit getreten. Die Angelegenheiten des Bundes besorgt ein Directorium, das zur Zeit aus den Herren Musikdirector Schneider, Assessor Bönisch und Bürgerschullehrer Engau besteht.

Der Chemnitzer Sängerbund schloß sich dem am 2. Februar d. J. in Meerane gegründeten noch größeren Vereine, dem „niedererzgebirgischen Sängerbunde“ an, der den 6. Juli einen Sängertag in Meerane abhielt, zu welchem über 1000 Sänger aus Glauchau, Chemnitz, Zwickau, Waldenburg, Frankenberg, Crimmitschau, Werdau, Ernstthal, Zschopau, Lichtenstein, Roßwein und Mittweida herbeigekommen waren. Die Gesammtvorträge wurden vom Musikdirector Teich in Meerane dirigirt und davon besonders die Festhymne vom Herzog Ernst und „All Deutschland“ von Abt mit großem Beifall aufgenommen, während die Chemnitzer und Zwickauer durch ihre Einzelvorträge besondere Anerkennung fanden.

V.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. — Gartenconcerte. — Wenn die Concertsäle sich schließen und die Theater leer werden, öffnen die „Rosse" ihre Hallen und locken das Publicum in die Gartenconcerte. Ohne Musik kann nun einmal der gebildete Mensch der Gegenwart nicht mehr bestehen, und so zahlt der Leipziger mit ebensoviel Opfermuth im Sommer seine 2½ Neugroschen zum Entree ins „Rosenthal", „Schützenhaus", auf den „Kuhthurm" oder in den „kleinen Kuchengarten" — als er im Winter 1 Thaler für höhere Kunstgenüsse giebt. Trotz des nassen und kalten Juli entwickelten die Gartenconcerte eine unglaubliche Concurrenz, die noch dadurch vermehrt wurde, daß jetzt auch Concertreisen fremder Musikcorps Mode geworden sind. Auf diese Weise „gastirten" bei uns z. B. die Trompetercorps verschiedener sächsischer und preußischer Reiterregimenter, deren Leistungen wir aber nicht beurtheilen können, — da wir sie nicht gehört haben.

Von zwei hervorragenden Concerten können wir aber als Ohrenzeuge berichten. — Am 15. Juli veranstaltete der königl. Musikdirector Rosenkranz aus Magdeburg mit der Militärcapelle des 27. preuß. Infanterie-Regiments (42 Mann) ein Concert, welches in mehrfacher Hinsicht beachtenswerth war. Rosenkranz ist ein technisch ebenso vortrefflicher, als geschmackvoller Dirigent, seine Capelle spielt mit einer bewundernswerthen Präcision; ihre rhythmische Schärfe ist nicht minder ausgebildet, wie die dynamischen Nuancen; wir können uns nicht erinnern, von einem nur mit Blasinstrumenten besetzten Orchester jemals ein feineres Piano und wirksameres Crescendo und Decrescendo gehört zu haben. Außer einer Ouverture zu „Wallensteins Lager" und einer Phantasie zum Andenken an Albert Lortzing, beide von Rosenkranz, heben wir aus dem Programm namentlich die Ouverture zur „Wallfahrt nach Ploërmel" von Meyerbeer und Wagner's „Tannhäuser-Ouverture" hervor. Erstere zeichnete sich dadurch aus, daß das Musikcorps von Rosenkranz (zugleich einen trefflichen Sängerchor repräsentirend) das „Sancta Maria" vocal zur Aufführung brachte. Die Tannhäuser-Ouverture ging tadellos; die feinsten Tempo-Nuancen, welche wir nur in Capellen besten Ranges zu hören gewohnt sind, überraschten uns auf das Angenehmste. — Rosenkranz reiste von hier nach Dresden, wo er mehrere Concerte veranstaltete.

In seltener, in Leipzig vielleicht noch nie gehörter Massenhaftigkeit erschien dagegen das Monstre-Concert, welches die Gesellschaft „Glocke" bei Gelegenheit ihres 25jährigen Jubiläums (das sich zugleich zu einem prächtigen Volksfest gestaltete) am 22. Juli im Garten des Schützenhauses unternommen hatte. 4 Capellen ließen sich dabei theils getrennt, theils vereinigt hören: die der Königl. Sächs. Leibbrigade von Dresden (Musikdirector G. Kunze) in Verbindung mit 20 Bataillons-Tambouren; die der Jägerbrigade zu Leipzig (Musikdirector Wendig; Hornmusik), sowie die beiden Musikcorps der Herren Menzel und Welcker in Leipzig; im Ganzen 160 Mann Streich-, Holz-, Blech- und Schlagmusik. Die Leibbrigade mit ihren 20 Tambouren zeigte zwar die meiste Anziehungskraft für das, in Leipzig in noch nie dagewesener Menge (man schätzte die Anwesenden auf 8000 Personen) von Abends 6—10 Uhr versammelte Publicum; dennoch müssen wir den Vorträgen der Leipziger Jägerbrigade den Vorzug einräumen, sowol was den Klang der Instrumente, als die Feinheit des Vortrags betrifft. — Die Programme waren gut und mannigfaltig. Wagner war dreimal vertreten: durch die „Rienzi-Ouverture" (welche aber unter Direction von Kunze gehörig „vertrommelt" wurde), Introduction zum 3. Acte aus „Lohengrin" (Direction von Menzel, der jetzt in Herrn Tanneberg auch einen guten Soloharfenisten für seine Capelle gewonnen hat) und „Tannhäuser-Marsch", ausgeführt von sämmtlichen 4 Musikcorps unter Direction von Welcker. Letzteres Stück war von großartiger Wirkung und rief, ebenso wie die „Rienzi-Ouverture", einen förmlichen Enthusiasmus hervor. Wir haben bei dieser Veranlassung aufs Neue beobachten können, welcher enormen Popularität sich Wagner bereits zu erfreuen hat. — Den Schluß machte „Bellona, ein kriegerisches Tongemälde" von Menzel. Um nach verschiedenen Sturm-Angriffen der 20 Regiments-Tambourre noch eine „akustische" Steigerung zu erzielen, blieben dem Componisten allerdings keine anderen Effecte mehr übrig, als — obligate Kanonenschläge, welche denn auch ihre Explosions-Schuldigkeit gehörig thaten! Das Leipziger Publicum hielt das Kanonenfeuer tapfer aus. Es stand wie eingewurzelt; kein Mann ist verloren gegangen. Nicht einmal ein Taubgewordener ist zu beklagen. — R. P.

Halle. Neulich brachte die Singakademie unter Leitung von Dr. Robert Franz im großen Versammlungssaale der Francke'schen Stiftungen „Kyrie", „Credo" und „Sanctus" aus Bach's Hmoll-Messe in gelungenster Weise zur Aufführung. Das Orchester war durch Hinzuziehung fremder, besonders auch Leipziger Orchesterkräfte wesentlich verstärkt worden. In der nächsten größeren Aufführung der Singakademie wird R. Schumann's „Paradies und Peri" zu Gehör gelangen; der Verein ist bereits mit dem Einstudiren dieses Werkes beschäftigt. — Das Programm der zweiten Soirée der HH. R. Pflughaupt und Grans am 19. d. Mts. im Bad Wittekind war ein fast noch interessanteres, als das der ersten. Herr und Frau Pflughaupt spielten gemeinschaftlich den ersten Satz aus Hummel's Asdur-Sonate, den Schnitterchor aus Liszt's „Prometheus" und den Göthemarsch von Liszt im vierhändigen Arrangement; Frau Sophie Pflughaupt allein „Silberquelle", Phantasiestück von Mason; und den Arditi'schen Walzer „Il bacio" in der Bearbeitung von Robert Pflughaupt. Der Letztere trug sein Ständchen aus G. Schmidt's Oper „Weibertreue" und die Rigoletto-Phantasie von Liszt, sowie dessen melodramatische Musik zu Bürger's „Leonore" vor, welche von Hrn. Hofschauspieler Grans gesprochen wurde. Der kais. russische Hofcapellsänger Sobolef, ebenfalls aus Weimar, sang Lieder von Schubert, Dessauer und Mendelssohn. — Mit Anerkennung genannt zu werden verdienen auch die von unserem Stadtorchester unter Leitung des Hrn. C. John gegebenen Gartenconcerte im Bad Wittekind. Nicht nur die Wahl der Programme, sondern auch die Ausführung derselben ist eine recht lobenswerthe, wie wir denn in einem der letzten dieser Concerte Beethoven's Ddur-Symphonie in ganz vorzüglicher Wiedergabe hörten. —r.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Liszt hat vor Kurzem wieder aus Rom geschrieben und die erfreuliche Mittheilung gemacht, daß er sein Oratorium „die heilige Elisabeth" (Text von Otto Roquette) nunmehr vollendet habe und die Partitur im nächsten Monat nach Deutschland senden werde.

Ueber die Concertreise, welche das Streichquartett der Gebrüder Müller aus Meiningen durch die rheinischen Bäder unternommen, theilen wir noch folgende Details mit. — Nachdem die HH. Müller bei dem Niederrheinischen Musikfest zu Köln mitgewirkt hatten, spielten sie im ersten Concert der Administration in Wiesbaden das Dmoll-Quartett von Schubert, Allegro und Variationen aus dem Kaiser-Quartett von Haydn und Menuett und Finale aus dem Fdur-Quartett (Op. 59) von Beethoven. In demselben Concert wirkten Frau Deetz (vom Wiesbadener Hoftheater) und Beck aus aus Wien als Sänger, und J. H. Bonewitz aus Philadelphia als Pianist mit. — Hierauf veranstalteten die HH. Müller ein eigenes Concert in Ems, wo sie ebenfalls Werke von Haydn, Beethoven und Schubert spielten. An beiden Orten ernteten die Künstler enthusiastischen Beifall. In einem Saisonbericht aus Ems ist der Berichterstatter sogar so galant, zu gestehen, daß vor der „art infini" dieser 4 Künstler die Kritik nichts Besseres thun könne, als die Waffen zu strecken.

Der königl. preuß. Musikdirector, Organist Adolph Hesse, hat am 30. Juni in Paris (in der Kirche St. Clotilde) ein Orgelconcert gegeben, zu welchem alle Pariser Organisten, viele Musiker, Kritiker und Dilettanten eingeladen waren. Hesse spielte sowol eigene Werke, als Bach'sche Fugen, für die Franzosen viel zu „einfach" und „ascetisch". Sie nennen sein Spiel „deutsch und protestantisch"!

A. Jaell hat seinen Sommer-Aufenthalt in Mainz gewählt, und wird von hier aus die rheinischen Bäder besuchen, von denen mehrere ihn zu Concerten eingeladen haben.

Der Tenorist Wachtel soll in London kein sonderliches Glück machen. Es war auch unvorsichtig, sich als Naturalist auf ein Terrain zu begeben, wo die ersten Gesangsgrößen Europas dem Publicum nach und nach wenigstens soviel Urtheil beigebracht haben, um jetzt zu wissen, was „Gesangskunst" heißt.

In Köln sind zwei neue Wunderkinder „erfunden" worden, die 9- und 6jährigen Violinistinnen Julietta und Julia Delépierre aus Frankreich. Wir werden den Enthusiasmus für diese neuen Milanollos solange für „Kölnisches Wasser" halten, bis wir sie selbst gehört haben.

Frau Harriers-Wippern schloß ihr Gastspiel in Breslau als Elsa im „Lohengrin" mit dem glänzendsten Erfolg.

Frau Dustmann aus Wien gastirte zuletzt in Frankfurt a. M. und fesselte das kunstverständige Publicum hier wie allenthalben.

Eine Wienerin, Frl. Grüner, ist (wie Zellner's „Blätter für Musik" berichten) bei der Capelle von Morelly als Violinistin engagirt worden. Sie soll zugleich als Fräulein Capellmeisterin fungiren, indem sie abwechselnd mit Morelly dirigirt. (?)

Musikfeste, Aufführungen. Die „Liedertafel" in Leipzig (Director Richard Müller) und der „Orpheus" zu Dresden feierten den Jahrestag des vorjährigen Nürnberger Gesangfestes in Festconcerten. In Dresden war das Concert ein öffentliches, in Leipzig beschränkte sich die mit Festreden verbundene Feier auf den engeren Kreis der „Liedertafel".

Der bekannte Orgelspieler Burmeister in Schwerin hat neuerdings wieder ein Orgelconcert veranstaltet, dessen Programm trefflich gewählt war: Amoll-Fuge von S. Bach; Fuge v. Schumann über „BACH"; kanonische Bearbeitung des Chorals „Christus ist mein Leben" von Mich. Fischer; Pastorale von S. Bach; Andante aus Op. 22 von Gade; Trio in Gmoll von Ph. Em. Bach. — Außerdem sang Herr Hinze zwei Arien aus „Josua" von Händel und „Paulus" von Mendelssohn. — Die Ausführung wird als wohlgelungen gerühmt.

Das vom 11.—13. Juli in Rostock abgehaltene 8. mecklenburgische Sängerfest war besonders glänzend. Außer Rostock stellten 7 mecklenburgische Städte ihr Sängercontingent; auch Hamburg und Lübeck waren durch ihre Liedertafeln, Nürnberg durch eine Deputation vertreten. Eine nach Kiel an die dortige Liedertafel ergangene Einladung war abgelehnt worden. Sowol der musikalische wie der gesellige Theil des Festes fielen zur allgemeinen Zufriedenheit aus.

Ende September werden die französischen Orpheonisten (Männergesangvereine) große Concerte in Turin und Mailand geben. Bereits haben sich 100 Orpheon-Gesellschaften einschreiben lassen; sie werden von Eugen Delaporte dirigirt werden. Auf Befehl des Turiner Cabinets werden die französischen Gäste auf italienischen Dampfboten von Marseille nach Genua gebracht werden. Von den städtischen Behörden werden der Valentino-Palast in Turin, die Scala und die Arena in Mailand für die Concerte festlich hergerichtet werden: ein ebenso seltener als glänzender und ehrenvoller Empfang für fremde Männergesangvereine. Die französische „Annectirung" wird, diesmal von musikalischer Seite unternommen, wol freudiger begrüßt werden, als die politische.

In Wiesbaden soll am 22. August ein Musikfest stattfinden, zu welchem A. von Kontski, Batta und Mad. Cabel Einladungen erhielten.

Neue und neueinstudirte Opern. A. Rubinstein hat seine neue Oper (Text nach „Lalla Rookh" von Rodenberg) bereits vollendet, und wird sie zunächst dem Hofoperntheater in Wien zur Aufführung einreichen.

Max Bruch componirt den von Mendelssohn unvollendet gelassenen Text zu „Loreley" von E. Geibel fertig. Die Oper soll in nächster Saison in München zur Aufführung kommen.

Literarische Novitäten. Der bekannte musikalische Kritiker Josef d'Ortigue hat ein Buch von 500 Seiten über die Kirchenmusik (la Musique à l'église) soeben erscheinen lassen. Es sind gesammelte Artikel, die er im „Journal des Débats", im „Temps", in der „Revue de Paris", in seinem eigenen Journal „la Maitrise" ꝛc. während beiläufig 30 Jahren seiner journalistischen Thätigkeit veröffentlichte. d'Ortigue ist selbst Musiker, und zwar speciell Orgelspieler.

L. Nohl in Heidelberg hat „Mozart's Zauberflöte" zur Grundlage von „Betrachtungen über die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes" gemacht. Daß „gerade die Wahl dieser Oper die ästhetische Welt neugierig auf die Behandlung des Stoffes mache" (wie Hackländer's Illustr. Ztg. sagt), können wir unterschreiben: „Neugierig" sind wir allerdings auf diese „Betrachtungen".

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Obervorsteher der musikalischen Akademie in Königsberg, Dr. Zander, welcher sich um das dortige Musikleben vielfache Verdienste erworben hat, erhielt den preußischen Rothen Adlerorden 4. Classe, sowie der Obercantor der jüdischen Gemeinde ebendaselbst, H. Weintraub (Herausgeber der bei Breitkopf und Härtel erschienenen interessanten „Tempelgesänge für den Gottesdienst der Israeliten") die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Miska Hauser, der „weltreisende" Violinvirtuos, hat vom König Victor Emanuel den St. Mauricius- und Lazarus-Orden erhalten.

Der Musikverleger Spina in Wien erhielt vom Kaiser von Rußland die große goldene Medaille.

Der Meisterschütz unter den Kammermusikern, Heinrich Kummer, ist „noch einmal glücklich gewesen". Er hat einen zweiten silbernen Becher vom Frankfurter Nationalschießen mit heimgebracht, und zwar von der Standkehrscheibe, wo alle Schüsse aus freier Hand gethan werden müssen. Außer diesen beiden Auszeichnungen erhielt er auch noch die Tagesprämie für die meisten Treffer, in den üblichen Festthalern. Wir rubriciren dieses Factum wohl mit Recht unter die Auszeichnungen und „Beförderungen", da H. Kummer zum ersten deutschen Virtuosen auf der Büchse sich eigenhändig befördert hat.

Leipziger Fremdenliste. In Leipzig waren zum Besuch anwesend: Herr Pianist Louis Jungmann von Weimar; Frl. Berninger, Musiklehrerin aus Oldenburg und Frl. Stahr, Musiklehrerin aus Weimar. — A. Maczewski, zuletzt Musikdirector in Karlsruhe, hat seine dortige Stellung wieder aufgegeben, und befindet sich gegenwärtig in Leipzig.

Vermischtes.

Tichatschek wird in Dresden am 5. August das Jubelfest seiner 25jährigen Wirksamkeit an der dortigen Hofbühne feiern. Am 5. August 1837 trat er daselbst zum erstenmal als Tamino in der „Zauberflöte" auf. An dem bei einem Sänger so seltenen Jubeltage werden ihm ehrenvolle Auszeichnungen bevorstehen.

Der Männergesang-Verein „Orpheus" zu Coblenz hat dem Herzog Ernst von Coburg-Gotha die Ehrenmitgliedschaft des Vereins angetragen. Der hohe Componist hat dieser Bitte freundlich entsprochen.

Der neue Generaldirector des Dresdener Hoftheaters, H. von Könneritz, will die Autoren-Tantièmen einführen, um Dichtern und Componisten endlich auch in Dresden die von ihnen schon lange redlich verdienten pecuniären Vortheile zu gewähren, welche bis jetzt in Deutschland nur erst an den sämmtlichen Theatern Berlins, am Hofburgtheater in Wien, am Hoftheater in München und am Thaliatheater in Hamburg zugestanden werden.

Director Salvi in Wien wird, mit Unterstützung des Kaisers und anderer hohen Personen, sein „akademisches Gesang-Institut" in eine Opernschule umwandeln. Ein vollständig eingerichtetes Theater im Dietrich'schen Palais steht ihm hierbei zur Verfügung. Salvi will diese Gelegenheit benutzen, auch einheimische Tonkünstler zu Versuchen in Operncompositionen kleineren Genres anzuregen, welche dort probeweise zur Aufführung gelangen sollen.

Wie die „Allgemeine Theater-Chronik" meldet, hat man sich in Wien entschieden, die Orchesterstimmung nach dem Pariser Diapason, aber nicht tiefer, herabzusetzen. Hoftheaterdirector Salvi hat hier die Initiative ergriffen und unter Zuziehung von Capellmeistern und Sachverständigen diesen Beschluß gefaßt. Das k. k. Oberstkämmeramt hat den Antrag unterstützt und die Anweisung der zur Ausführung erforderlichen Mittel bereits erwirkt, sodaß die neue Verfügung schon in nächster Zeit ins Leben treten wird.

Das Monopol des königl. Hoftheaters in Berlin, welches demselben die Aufführung der Tragödie, der großen Oper und des Ballets ausschließlich zugesteht, hat kürzlich zu einer Beschwerde eines Privat-Theater-Unternehmers geführt, welche durch alle Instanzen, sogar bis zu allerhöchster Stelle ging, aber durchweg abschlägig beschieden wurde, so daß man an den bestehenden Vorschriften festgehalten hat. Bis jetzt hängt das Theaterwesen in Preußen nur von einer Concession der Oberpräsidenten ab.

Von dem deutschen Sängerbund, der neben dem deutschen Schützenbund gegründet werden soll, erwartet man, daß er es bis auf 60,000 Mitglieder bringen werde. Die neuere Nachricht, daß im September zu seiner Gründung ein Sängertag in Nürnberg stattfinden soll, beruht wol auf einem Irrthum. Soviel uns bekannt, wurde Coburg zum Versammlungsort der Abgeordneten bestimmt.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Sebastian Bach, Vierzig Choräle für gemischten Chor. Zum Gebrauch für Gymnasien, höhere Lehranstalten und Gesangvereine. Herausgegeben von F. Möhring. Neu-Ruppin, 1860, bei Petrenz. Preis 1 Thlr.

Um eine billige Ausgabe von Chorälen für gemischten Chor auf Gymnasien und höheren Lehranstalten zu verfassen, hat der Herausgeber aus S. Bach's zahlreichen Kirchencantaten eine Anzahl gesammelt. Jedem Chorale sind 2 Verse beigedruckt. Das Unternehmen verdient Anerkennung; denn die Bach'schen Choralbearbeitungen lassen doch alle übrigen an Kraft und Eigenthümlichkeit in den Harmonien wie in der Stimmführung in den Hintergrund treten.

Sammelwerke.

Franciscus Commer, *Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI.* Berlin, Trautwein. Tom. XII. 6 Thlr.

Der Herausgeber will mit dem vorliegenden Bande die Herausgabe der Collection für jetzt abschließen, obwol die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Rotterdam von ihm noch das Manuscript zur Fortsetzung der Sammlung bis zum 20. Bande besitzt und er noch Material bis zum 30. Bande ebenfalls zum Druck fertig hat.

Richard Müller, Liederbuch für Bürgerschulen. 168 zweistimmige Lieder und Gesänge in 2 Abtheilungen. I. Abtheilung 144 ohne Begleitung. II. Abtheilung 24 mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Kahnt. Pr. compl. 16 Ngr. I. Abtheilung 10 Ngr. II. Abtheilung $7^1/_2$ Ngr.

Obwol auf diesem Gebiete fortwährend neue Sammlungen erscheinen, unter denen freilich viele von unberufenen Händen gemacht werden, so darf doch die vorliegende durch ihre glückliche Auswahl und Bearbeitung als eine sehr zweckentsprechende betrachtet werden. Das Buch ist hauptsächlich für die oberen und mittleren Mädchenclassen der ersten Leipziger Bürgerschule, an welcher Anstalt der Verfasser Gesanglehrer ist, bestimmt. Als Gegner, und mit Recht, der drei- und vierstimmigen Gesänge in Mädchenschulen, hat er nur zweistimmige Lieder aufgenommen. Das Werkchen sei der Beachtung bestens empfohlen.

Emanuel Klitzsch.

Moritz Brosig, Op. 30. Melodien zu dem katholischen Gesangbuche. Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart. Preis $22^1/_2$ Ngr.

Vorliegendes Werk — zugleich als eine dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage von Brosig's „Choralbuch" Op. 8 zu betrachten — gehört entschieden mit zu dem besten des in der katholischen Choralliteratur Vorhandenen. Erscheint es auch nicht so voluminös, wie z. B. Homeyer's katholisches Choralbuch, so macht es doch seinem Verfasser — der Capellmeister an der Kathedrale zu Breslau ist — alle Ehre, und kennzeichnet ihn als einen tüchtig durchgebildeten Musiker. Brosig's Choralbuch scheint hauptsächlich für das Breslauer Gesangbuch bearbeitet zu sein, verdient aber auch in anderen Gegenden einheimisch zu werden. Die Harmonisirung der gegebenen Melodien ist einfach, würdevoll, wird niemals trivial oder weichlich, und entspricht demgemäß auch dem zu Grunde liegenden alten Tonsystem. Auch hat der Verfasser mehrere Melodien eigener Composition eingeflochten, die sich zu allgemeiner Berücksichtigung empfehlen. —th.

Musik für die Orgel.

Adolph Hesse, Ausgewählte Orgelcompositionen. Neue billige Ausgabe. Breslau, Leuckart. Lie. 12, 13, 14, 15, à 12, 6 und 15 Ngr.

Adolph Hesse, Op. 22. Phantasie Cmoll für die Orgel. Zweite umgearbeitete Auflage. Breslau, Leuckart. Pr. $12^1/_2$ Ngr.

———, Op. 84. Einleitung zu Graun's „Tod Jesu" für die Orgel. Ebendaselbst. Pr. 10 Ngr.

Ueber den Werth der Orgelcompositionen von Hesse steht in der musikalischen Welt das Urtheil fest, so daß hier nur auf dieselben hingewiesen zu werden braucht, um von Neuem nochmals die Aufmerksamkeit Derer darauf zu lenken, denen diese Werke noch weniger bekannt sein dürften. Es ist sehr verdienstlich von der Verlagshandlung, daß sie in einer neuen und billigen Ausgabe dieselben zugänglicher gemacht und in ihrer äußeren Ausstattung nicht weniger befriedigend hergestellt hat. Von der neuen Ausgabe sind bis jetzt 15 Lieferungen erschienen, von denen 12, 13, 14, 15 uns vorliegt. Nr. 12 enthält leichte Orgelvorspiele, Nr. 13, 2 Präludien, Nr. 14 und 15 nützliche Gaben für Orgelspieler, eine kleine Pedalschule und Uebungsstücke und Beispiele zur Erlernung der Pedalapplicatur.

Die Phantasie in Cmoll ist ein höchst wirkungsvolles Concertstück, und die Einleitung zu Graun's „Tod Jesu" bildet zu Aufführungen des genannten Oratoriums eine sehr angemessene stimmungsvolle Einleitung.

Dr. Wilh. Volckmar, Op. 61, 62, 63. Sammlung mittelschwerer und einfacher Präludien für die Orgel. Cassel, Luckhardt. Subscriptionspreis à Heft 10 Ngr. Ladenpreis 15 Ngr.

Der Verfasser dieser Präludien ist sehr thätig auf dem Gebiete der Orgelliteratur und hat schon manches Schätzenswerthe geschrieben. Seine Schreibart ist sehr fließend und zeigt von bemerkenswerther Gewandtheit. Namentlich liebt er große Fülle und breitere Accordlagen. Die vorliegenden drei Werkchen halten sich streng in den Grenzen ächter Präludien und sind allen denen zu empfehlen, die nichts Eigenes in passender Form improvisiren können.

Theodor Krauß, Op. 22. Achtzehn Orgelstücke, Vor- und Nachspiele enthaltend. Zur Anwendung in der Kirche und mit Rücksicht auf das in Baiern eingeführte Zahn'sche Melodienbuch. Nürnberg, 1859. Phil. Raw. (C. H. Braun.)

In musikalischer Hinsicht sind diese Stücke nicht gerade hervorstechend; sie haben aber einen guten Satz und ein der Orgel entsprechendes Wesen. Sie sind für mäßige Spieler berechnet und gut zu gottesdienstlichen Zwecken zu verwenden.

Die Orgelliteratur hat vorzugsweise das Unglück, viel Trockenes zu besitzen. Man glaubt, daß in dem ernst Gehaltenen keine Poesie sein dürfe. Freilich in anderer Weise als in der profanen Musik. Allein es wäre doch zu wünschen, daß nicht Jeder, dem der reine Satz geläufig ist, auch schreibe; denn eine ernsthafte Miene blos annehmen und dabei das Herz leer ausgehen lassen, ist auch in der Kirche nichts Erbauliches.

Christian Fink, Op. 4. Phantasie und Doppelfuge (Emoll) für die Orgel. Rotterdam, Bletter. f. 1. 20.

Ein ganz beachtenswerthes Werk, das natürlich für concertirende Vorträge geschrieben ist. Zunächst ist der Componist im vollen Besitz aller der Mittel, die die Conception eines solchen Werkes erheischt, und sodann ist sein Werk nicht nur ein harmonisch gut errichtetes Gebäude, es ist auch wirkungsvoll und dem Geist der Orgel entsprechend. Hinsichtlich der Technik wird zu seiner Ausführung ein gutgeschulter Spieler erfordert.

E. Klitzsch.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

August Walter, Op. 13. Phantasie und Capriccio für Pianoforte und Clarinette (oder Violine). Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Ein vortrefflich gearbeitetes, in breitem, pathetischem Styl angelegtes Musikstück, in welchem man Phantasie, nicht blos dem Namen nach, findet und dessen gehaltvolle, dem innersten Gemüthsleben entsprungene Motive nicht allein mit technischem Geschick, sondern auch mit Geist und auf interessantem harmonischen Grunde durchgeführt sind. Der Componist, auf dessen Schaffen vorzugsweise Mendelssohn und Robert Schumann Einfluß ausgeübt haben, hat sich bereits zu einer rühmlichen Selbständigkeit durchgearbeitet, man findet nur im Allgemeinen Anknüpfungspuncte an jene Meister, so an die Rhythmik Schumann's und an das weiche Colorit und den lyrischen Melodienschwung Mendelssohn's. Beide Instrumente sind durchweg charakteristisch behandelt; der Pianofortepart hat jene volle, gesättigte Färbung, wie sie der neueren Technik angemessen ist, und in der umfangreichen und vielseitigen Benutzung der Clarinette zeigt der Componist, daß er den Reichthum und die reizenden Geheimnisse dieses Instrumentes wohl ergründet hat. Die Ersetzung der Clarinette durch eine Violine wird für diese Composition nur ein ungenügendes Surrogat sein und die Poesie des Ganzen wesentlich beeinträchtigen. Die Phantasie (der erste Theil der Composition) bringt in interessantem Wechsel der Stimmung und der Tempi theils recitativartigen Gesang, theils breite, ausdrucksvolle Cantilenen, und das feurige Capriccio (6/8 Tact) fließt in unaufhaltsamer Strömung, nur durch mehrmalige Ritardandos unterbrochen, und im anregenden Schwunge seinem glänzenden Abschlusse zu. Gute Spieler, welche die Intentionen der Componisten völlig in sich aufgenommen haben und im technischen, wie geistigen Zusammenspiel eine vollkommene Einheit bilden, werden an dem Walter'schen Werke einen wahren Genuß finden und einen solchen auch gebildeten Zuhörern gewähren.

Instructives.

Für Pianoforte.

Louis Köhler, Op. 112. Special-Etuden von der höheren Mittelstufe bis zur angehenden Concertvirtuosität fortschreitend. Zwei Hefte. Leipzig, B. Senff. Pr. à Heft 1 Thlr.

Der entschiedene Lehrberuf Louis Köhler's, durch Ton und Wort, hat sich schon in einer namhaften Anzahl von Werken kundgegeben. Auch wir hatten bereits mehrfach Gelegenheit, der Capacität dieses durchgebildeten Musikers in gebührender Würdigung zu gedenken. In vorliegendem Etudenwerk macht der Componist der clavierspielenden Welt ein neues Geschenk von entschiedenem Werthe und der wärmsten Empfehlung werth. Die Tendenz dieser Etuden bezeichnet der Verfasser an der Spitze seines beherzigenswerthen Vorworts folgendermaßen: „Diese Etuden haben den Zweck, die verschiedenartigen technischen Spielformen nach Seite der concertanten Virtuosität hin auszubilden und zugleich die damit verbundene mechanische Fertigkeit auf ästhetische Vortragsübung anzuwenden. Es wurde darum den Passagen und Figuren eine derartige Form verliehen, in welcher sich concentrirter Uebungsstoff mit musikalischer Klangwirkung vereinigt." Wir finden, daß L. Köhler das vorgesteckte Ziel in einer Weise erreicht hat, wie sie sowohl dem erfahrenen, mit der Art des zu behandelnden Gegenstandes vollkommen vertrauten Techniker, als auch dem productiven Talent des Componisten Ehre macht. Jede der 12 Etuden (Heft 1: „Geläufigkeit", „Obligate linke Hand", „Leichtigkeit und Lockerheit", „Gebundene Terzengänge", „Trillerstudie", „Chromatisches Laufwerk", Heft 2: „Octaven-Studie", „Gebrochene Octaven", „Accordische Harpeggien", „Handgelenk-Studie", „Gebundene Sextengänge", „Spannungen in Harpeggien") entspricht der gegebenen Ueberschrift, indem der angedeutete Zweck, in erschöpfender Ausführung des eben vorliegenden Studienmaterials, mit entschiedener Consequenz gewahrt wird. Dabei zieht sich durch die reichen Figuren- und Passagen-Combinationen ein ansprechender Faden der Melodie und ein vielfach interessanter Modulationsgang, Alles im guten modernen Sinne. Mag auch der Schüler sich dem Reiz sinnlicher Klangschönheit in dieser oder jener Etude mit besonderer Vorliebe zuwenden — in Stücken der Gattung kann man in dieser Beziehung nicht überall und in jedem Augenblick vollkommene Befriedigung erwarten — so wird man doch das Nützlichkeitsprinzip, verbunden mit musikalischer Würde, in allen Stücken gleichmäßig gewahrt vorfinden. Die Ausstattung zeichnet sich durch correcten, klaren Notenstich vortheilhaft aus.

F. W. Markull.

Salomon Burkhardt, Hundert kleine Uebungsstücke. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 15 Ngr.

Vorliegende „Uebungsstücke" sind aus des Verfassers „Clavierschule" besonders abgedruckt. Erfreut sich die Letztere bei den Pianofortelehrern einer großen Beliebtheit, so dürfte auch vorliegendes Werk neben oder nach dem Gebrauch anderer Clavierschulen mit Nutzen angewendet werden. Hervorzuheben ist bei dieser Separat-Ausgabe noch der außerordentlich billige Preis, der auch Unbemittelten die Anschaffung möglich machen wird.

—h.

Für Violine.

F. A. Michaelis, Praktische Violinschule. Fünfte Auflage, gänzlich umgearbeitet und herausgegeben von Wichtl. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

Ignaz Tischler, Methodische Elementar-Violinschule mit ausreichendem Uebungsstoffe für die ersten Unterrichtsjahre. Erster und zweiter Theil. Landshut, Jos. Thomann'sche Buchhandlung (Joh. Bapt. von Zabuesnig). 1862. Preis Th. 2. 1 fl. 36 kr.

Ueberblickt man den großen musikalischen Markt, so muß es Wunder nehmen, daß im Allgemeinen eine gewisse Classe von Werken mit jedem Jahre einen bedeutenden Zuwachs erhält. Wir meinen die Classe der sogenannten „Schulen" für die verschiedenen Instrumente, von denen wieder die besonders zur Kammer- und Hausmusik angewendeten — Pianoforte, Violine ꝛc. — das Uebergewicht bilden. Auffällig erscheint es — besonders in der Violin-Literatur —, daß die meisten derartigen Werke für den Unterricht in Seminarien- und Präparanden-Anstalten bestimmt sind, und daß die in denselben fungirenden Lehrer hierbei eine ganz besondere Thätigkeit entwickeln, während von Seiten der Künstler wenig Regsamkeit wahrzunehmen ist. Das Letztere scheint uns auch gerechtfertigt, da schon ganz bedeutende praktische Werke an die Oeffentlichkeit getreten, deren Nützlichkeit und Brauchbarkeit allgemein anerkannt worden ist, während bei dem größeren Theile der sogenannten Schulmeister-Arbeiten so viel Nachgeschriebenes, von Anderen Entlehntes sich vorfindet, daß man allen Ernstes vor dieser eingerissenen Vielschreiberei warnen möchte, obwol nicht zu leugnen, daß auch manches Gute und Treffliche mit zum Vorschein gekommen ist. — Diese Bemerkungen drängten sich dem Referenten bei der Durchsicht vorliegender beider „Violin-Schulen" von Michaelis-Wichtl und Tischler unwillkürlich auf, indem beide ihrer Bedeutung nach die angedeuteten Gegensätze in sich vereinigen. Michaelis-Wichtl's „Violinschule" ist ein mit praktischer Erfahrung und vielem Geschick zusammengestelltes Werk, das in seinen Bestrebungen, den Schüler über die Mittelmäßigkeit hinauszuführen, besondere Anerkennung verdient. Die mit Geschmack gewählte Anordnung des Stoffes macht sowol dem Verfasser als auch dem Herausgeber alle Ehre, und wir wollen wünschen, daß ihrer Arbeit durch vielfache Verbreitung der schönste Lohn zutheil werde. Außerdem ist auf die äußere Ausstattung vorzüglicher Fleiß verwendet worden. — Anders verhält es sich mit den vorliegenden beiden Theilen der „Elementar-Violinschule" von Tischler. Sie sind nur als Zugabe zu dem bereits Vorhandenen in der Violinschulen-Literatur anzusehen. Wenn auch das Ganze in engeren Kreisen durch die Thätigkeit des Verfassers einigen Eingang sich verschaffen mag, so bezweifeln wir doch die ausgedehntere Betheiligung der Fachmänner an diesem Werke. Läßt die Innerlichkeit vorliegender „Schule" zu wünschen übrig, so ist die Aeußerlichkeit noch mangelhafter. Zuerst erscheint es auffällig, daß beide Theile nicht in gleichem Format-Verhältnisse stehen, und zweitens ist der Druck — besonders des Textes — unseren jetzigen Zeitansprüchen nicht entsprechend.

—h.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Albert Tottmann, Op. 2. Vier Tonmärchen für Pianoforte. Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. 20 Ngr.

Diese vier (Frau Clara Schumann gewidmeten) Pianofortestücke führen das gemeinschaftliche Motto: „Am Spinnrad sitzt die Alte, den Kindern freundliche Märchen erzählend.“ Damit ist der Charakter der Stücke genau bezeichnet, und was der Componist in dem Motto verspricht, kommt auch vollständig zum Ausdruck. Der Grundzug des ganzen Werkchens ist eine anheimelnde Freundlichkeit, der es nicht an einem gewissen neckischen Humor fehlt; hin und wieder ist selbst eine düstere, dem Wesen des Märchens entsprechende Schattirung mit Geschick angebracht. Letzteres ist namentlich der Fall bei Nr. 2. „Ballade“. Besonders interessirt haben uns Nr. 1, in Form der Etude gehalten, und Nr. 3, ein Allegretto scherzoso im Fünfvierteltact. Nr. 4, Andante cantabile, ist ein anmuthendes Stück mit leicht eingänglichen Motiven, das einen sehr passenden Abschluß des in seinen einzelnen Theilen innerlich zusammenhängenden Werkchens bildet. Es werden in diesen Stücken allerdings bezüglich der Technik, wie namentlich der Auffassung schon höhere Ansprüche an den Ausführenden gestellt, allein im Clavierspiel fertigen und geistig gebildeten Dilettanten sind sie leicht zugänglich, wie sie sich auch sehr wohl zu öffentlichen Vorträgen in Matinéen und Soiréen eignen. —

Jul. Handrock, Op. 23. Scherzando. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 12½ Ngr.

——————, **Op. 31.** Tarantelle. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 12½ Ngr.

H. Ad. Thomas, Op. 1. *Grande Polonaise brillante.* Leipzig, A. H. Katzsch. Pr. 12½ Ngr.

Zeichnen sich die Handrock'schen Compositionen auch nicht gerade durch besondere Originalität und größeren Phantasiereichthum aus, so muß man denselben doch immerhin ein bedingtes Lob zutheil werden lassen, da sie für gewisse Zwecke — namentlich für den Unterricht — ihrer leichten Spielbarkeit wegen mit Nutzen zu verwenden sind. Das „Scherzando“ (Gdur) hat uns, besonders was die Durchführung des im Ganzen nicht übel gedachten Themas betrifft, weit besser gefallen als die „Tarantelle“ in Amoll, die zu nichtig und matt erscheint. Lobenswerth ist bei Handrock das Streben nach charakteristischem Ausdruck. Noch nicht weit vorgeschrittenen Dilettanten sind deshalb obige Compositionen wohl zu empfehlen.

Die „Polonaise brillante“ von Thomas — obwohl sie erst die Opuszahl 1 trägt — athmet bedeutenden Schwung, und deutet auf ein beachtenswerthes Talent des jungen Componisten — ein Zögling des Leipziger Conservatoriums — hin. Thomas zeigt, daß er eine gute Schule durchgemacht hat; wenn er daher seine productive Kraft mehr und mehr ausbildet, und mit größerer Leichtigkeit die Form beherrschen kann, wird er noch manches Gute zu Tage fördern. Die Polonaise erfordert schon ein weiteres Vorgeschrittensein; mögen Musiker und die besseren Dilettanten von ihr Notiz nehmen. —th.

J. Alsleben, Op. 16. *La Chasse. Le Repos.* Zwei Stücke für Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Pr. 17½ Ngr.

Diese Stücke sind etwas lahm im Fluge der Phantasie und lassen es zu keinem rechten Eindruck kommen. Der Componist hat ein Paar ganz hübsche Einfälle, aber er weiß ihnen nicht die geeignete Farbe zu geben, um damit die Empfänglichkeit des Hörers anzuregen. Die Titel der Stücke sind, wie in den meisten Fällen bei Salonmusik, ganz illusorisch. Mit demselben Rechte, wie es hier geschehen, kann man jeder muntern Pièce im ⁶⁄₈ Tact den Namen „Jagdstück“ beilegen.

F. W. Markull.

Musik für Gesangvereine.

Für Frauenchor.

Albert Tottmann, Op. 3. *Ave Maria* für vierstimmigen Frauenchor und Sopran-Solo. Partitur und Singstimmen. Preis 20 Ngr. Leipzig, Dresden und Chemnitz, C. A. Klemm.

Wir begrüßen dieses Musikstück als eine sehr dankenswerthe Gabe. Es eignet sich dasselbe ebenso gut für das Concert, als bei passender Gelegenheit für die Aufführung in der Kirche, denn dieses „Ave Maria“ zeigt bei schönem melodischen Fluß und klarer Harmonik eine dem Wesen des Gegenstandes durchaus entsprechende Stimmung, wie überhaupt eine Kunstgesinnung, die dem Componisten nur zur Ehre gereichen kann. Nicht minder als der tadellos reine Satz und die sichere Beherrschung der Form, bethätigt auch die zweckmäßige Behandlung der Stimmen den tüchtigen und ästhetisch gebildeten Musiker. Es sei demnach diese Composition weiblichen, sowie gemischten Chorgesangvereinen angelegentlich empfohlen. Letzteren wird das Werk eine vortreffliche Abwechselung in ihrem Repertoire gewähren. —

Gesänge für gemischten Chor.

Ferd. Möhring, Op. 29. Sechs Motetten, nach Worten der heiligen Schrift, zunächst zum Gebrauch für die oberen Chorklassen der Gymnasien, höheren Realschulen und für Gesangvereine. Pr. der Partitur 18 Ngr., Singstimmen à 3 Ngr. Neu-Ruppin, Verlag von R. Petrenz.

Mit Vergnügen haben wir diese Motetten von Möhring zur Hand genommen. Sie entsprechen durchaus ihrem Zweck und enthalten gediegen gesetzte Musik, deren Inhalt und Form würdig, ansprechend und leicht faßlich ist und deshalb vorzüglich geeignet erscheint für jugendliche Stimmen und jugendliche Gemüther. Die Gesangsstücke sind alle von einnehmendem melodiösen Wesen, natürlich und wohlklingend in der Harmonie und in dem Stimmengewebe, welches vorwiegend homophon, theils aber auch in leichten polyphonen Gestaltungen auftritt. Jede der 6 Motetten wird in den jungen Sängern eine erbauliche Stimmung anregen, bald eine freudig erhebende, bald eine andächtig fromme. Was den Stücken noch zum besonderen Vorzug gereicht, das ist die Berücksichtigung eines mäßigen Stimmumfanges. Es wird dieser Umstand nicht immer sorgfältig genug ins Auge gefaßt, während es doch offenbar ungeeignet und sogar nachtheilig ist, den noch in der Entwickelung begriffenen Knabenstimmen eine zu hohe Tonlage zuzumuthen, oder den in der Regel noch sehr dünnen und schwachen jungen Bässen das äußerste Maß der Tiefe. Ferd. Möhring hat in dieser Beziehung eine lobenswerthe Praxis gezeigt. Die Motetten seien der Beachtung der Schulvorstände und der den Gesangunterricht an den betreffenden Anstalten leitenden Musiklehrer angelegentlich empfohlen. Die Ausstattung des Werkes ist sehr gediegen und correct. Der vortreffliche Notenstich ist aus der Breitkopf und Härtel'schen Offizin hervorgegangen.

F. W. Markull.

Für Männerchor.

Theodor Rode, Op. 28. Zwei deutsche Vaterlandslieder für vierstimmigen Männerchor (mit Instrumentalbegleitung ad lib.). Berlin, Rob. Timm u. Co. Partitur und Stimmen. Pr. 10 Ngr.

Das Heft ist dem Herzoge Ernst von Gotha gewidmet. Nr. 1 „der deutsche Mann“ von Arndt ist ein kräftiges Stück im ⁴⁄₄ Tact, das dem Klangsinne nach wirkt, wie etwa ein einfach wahres Sprüchwort, das den Nagel auf den Kopf trifft. Nr. 2 „deutsch-preußisches Flottenlied“ von Könemann ist im munteren ⁶⁄₈ Tact mit entsprechender Melodie gehalten. Das erste Stück sagt uns am meisten zu, weil Text und Musik darin mehr als in Nr. 2 zusammenpassen. Der Volkston ist in der Musik gut getroffen; die Ausführung ist sehr leicht, so daß die Lieder sich überall im Volke einzubürgern im Stande sind. Die ad libitum zu nehmende Begleitung besteht in einer wirkungsvollen Blechharmonik, welche größer und kleiner herzustellen ist. Man bezieht sie abschriftlich von der Verlagshandlung. Die Begleitung ist aber keineswegs zur Wirkung nothwendig; man sieht, daß die Lieder ohne Begleitung componirt sind, und daß diese die Wirkung nur sehr verstärkt. Wir empfehlen die ansprechenden Lieder (und zwar ganz besonders das erste) allen Sängervereinen zum Gebrauch bei öffentlichen Aufführungen.

L. R.

Literarische Anzeigen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 8. August 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 2 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 6.
Siebenundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Liszt's Faust-Symphonie.

Besprochen von

Richard Pohl.

IV.

Erster Satz: Faust.

(Schluß.)

Aus den drei Gliedern des ersten Themas baut Liszt seinen Einleitungssatz auf (ein Lento assai ohne Vorzeichnung), indem er zunächst die Motive b. und c. theils wiederholt, theils umschreibt, dabei aber stetig abwärts führt. Wir erhalten hierdurch eine 11tactige Periode, welche ebenso trostlos öde, wie sie in den Violoncellen und Bratschen ohne harmonische Unterlage beginnt, im einsamen Fagott nach dunkeln Tiefen sich wieder verliert, nachdem die Oboe ihre sehnsüchtigen Klagen, die Violinen ihre schmerzlichen Seufzer ausgehaucht haben. Hierauf wird (nach kurzer Fermate) diese ganze Periode auf höhere Stufen transponirt, indem sie auf der übermäßigen Quinte wieder beginnt, auf der großen Terz aber abschließt. Zugleich tritt zum Motiv (a) eine wirksame Verdoppelung in der tieferen Octave. Dann abermals Pause. — Plötzlich bricht (Partitur, Pagina 5, Buchstabe A.) ein wildes Allegro impetuoso wie ein Sturm hervor. In rascher Folge zwischen $^4/_4$, $^3/_4$ und $^2/_4$ Tact hin und her schwankend, klingen die von den Holzbläsern in Verbindung mit gestopften Hörnern ausgestoßenen Synkopen wie wilde Aufschreie einer gequälten Brust, während die stets weiter nach aufwärts sich durchringenden Sechzehntelfiguren der Streichinstrumente einen verzweifelten Kampf nach Erlösung beginnen.

> „Weh! steck' ich in dem Kerker noch?
> „Verfluchtes dumpfes Mauerloch! — —
> „Das ist deine Welt! Das heißt eine Welt!"

hören wir hier Faust ausrufen. Und als nun die Geigen bis zum hohen as sich durchgekämpft haben, bäumt sich (Part. Pag. 9) das Faustmotiv in seiner ersten Gestalt mit Riesengewalt (in der Trompete, Posaune, den Oboen und Fagotten fortissimo) wieder auf, jetzt aber mit schneidender Schärfe harmonisirt, indem die Geigen, von Holzbläsern und Hörnern unterstützt, die abwärts steigenden übermäßigen Dreiklänge chromatisch in gemessener Ferne, wie Geier ihre Beute, begleiten. Nach kurzem, aber um so leidenschaftlicherem Seelenkampfe stürzt Faust, wie von einem Donnerschlag getroffen, zusammen. Das einsame Fagott knüpft an das Lento assai wieder an und spricht seinen düsteren Epilog, der einer Grabrede gleicht.*)

---

*) Dieser Einleitungssatz giebt uns Veranlassung, einige allgemeine Styleigenthümlichkeiten Liszt's zu berühren, mit welchen selbst manche seiner Verehrer sich nur schwer befreunden konnten, die also wahrscheinlich nicht wenig dazu beigetragen haben mögen, Liszt's Werke in den Ruf der „Zerrissenheit" und „Unverständlichkeit" zu bringen. — In vorliegender kurzer, nur aus 70 Tacten bestehenden Introduction findet sich zweimaliger Wechsel des Haupttempo; die Tactart wechselt im Allegrosatz scheinbar sogar 6 Mal — wir sagen aber: scheinbar, da nur der Leser diesen Wechsel bemerkt, welcher für den Hörer verschwindet. Es ist also lächerlich, aus dieser genialen Freiheit in der Behandlung der Tactarten, die wir für einen großen Fortschritt halten (schon deshalb, weil dadurch der gedankenlosen Metronom-Sägerei alten Styls das Handwerk verdorben wird), einen Anklagepunct formuliren zu wollen. — Mehr scheinbare Berechtigung hat schon der Einwand, daß der Gedankenfluß durch die häufigen Tempowechsel beeinträchtigt werde, umsomehr, als Liszt eine besondere Vorliebe für dazwischen liegende Generalpausen hat. Jeder Originalcomponist zeigt aber seine besonderen Styleigenthümlichkeiten, und muß sie haben, sonst wäre er eben nicht originell. Uebrigens gehen jene Generalpausen (von denen wir z. B. manchem Schumann'schen Werke einige wünschten) aus demselben Princip hervor, aus welchem die Tempowechsel entspringen. Liszt liebt rasche Stimmungswechsel und heftige Extreme; sie sind aber nur eine Consequenz seiner poetischen Auffassungsweise der Instrumentalmusik überhaupt, die wir öfter fast eine dramatische nennen können. Aus dieser Auffassung entspringt auch die Anwendung des Instrumental-Recitativs, das wir schon bei Beethoven, freilich noch nicht in jener vielseitigen Verwendung, finden; aber es ist kein Grund vorhanden, es einmal zu acceptiren und ein andermal wieder zu verwerfen, wenn die Grundstimmung der Situation seiner Anwendung nicht widerspricht. Ueberdies ist die Einheit eines Tonstückes doch wahrlich nicht in der Einheit des Tempo zu suchen! Liszt setzt an ihre Stelle eine weit höhere: die thematische. Wo die Stimmung eine einfache und zusammenhängende ist, kommen bei Liszt auch weder rhapsodische Tempowechsel, noch Generalpausen vor: Beispiele hierfür sind wiederum „Mazeppa" und „Orpheus", die sich zugleich durch einfachere thematische Behandlung auszeichnen. Beide Principe gehen ganz logisch Hand in Hand. Man muß sie nur erst verstehen lernen. R. P.

Die absteigende Cadenz leitet unmittelbar (diesmal ohne Pause) zum Allegro agitato ed appasionato assai in Emoll (der Hauptstimmung des ganzen Satzes) über (Part. Pag. 13), mit jenem Motiv, das wir (Beispiel II.) als das des leidenschaftlichen Dranges nach Thaten, des Ringens nach Freiheit schon bezeichneten. Der Tondichter entfaltet dieses Allegromotiv sofort in imposanter Breite, mit hinreißendem Gedankenfluß. Der zweimal 4tactigen Periode des Motives folgen zwei sich daraus entwickelnde noch schönere Perioden, worauf ein stürmischer Zwischengedanke mit sich emporschwingenden Violinpassagen (Pag. 16) zum Hauptmotiv zurückführt, das nunmehr mit donnernder Gewalt auftritt, wie ein Löwe, der an den Gittern seines ewigen Gefängnisses rüttelt. Plötzlich tritt eine rapide Wendung nach Adur ein (Pag. 20); noch einmal wird in stürmischen Anläufen*) der irdische Kerker zu sprengen versucht — vergebens! Die Seelenkraft ist zwar noch nicht erschöpft, aber die Hoffnung auf Befreiung schwindet.

Das klagende Motiv der Sehnsucht (Beispiel III.) tritt jetzt mit kühner harmonischer Wendung plötzlich in Esdur hervor (Pag. 24). Wie seiner Klagen spottend, antwortet das Echo der Bässe höhnisch in Cesdur, während die Geigen das Allegromotiv im furioso mehrmals rhapsodisch einsetzen. In schönen harmonischen Steigerungen dauert dieser Kampf unentschieden fort — noch muß der Ruf nach Erlösung unerhört verhallen! — Da wirds Licht: Ein misterioso molto tranquillo breitet sich (Pag. 30) in zauberischem Helldunkel aus, und verheißt Frieden der Seele des Gequälten. Es klingt wie ein Gruß der Geisterwelt; wir glauben die Worte Fausts zu vernehmen:

„Ha, welche Wonne fließt in diesen Tönen
„Auf einmal mir durch alle meine Sinnen! — —

„Jetzt erst erkenn' ich, was der Weise spricht:
„Die Geisterwelt ist nicht verschlossen,
„Dein Sinn ist zu, dein Herz ist todt!
„Auf! Bade, Schüler, unverdrossen,
„Die ird'sche Brust im Morgenroth!“ ꝛc.

Das geheimnißvolle Lispeln der Geigen gemahnt uns an das Spiel der Elfen in klarer Vollmondnacht. Wir sehen,

„Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
„Und sich die goldnen Eimer reichen“ —

und versenken uns mit Entzücken in diese reizende Episode**) von wunderbarer Klangwirkung, die wie ein Nebelbild auf und ab wallt.

„Welch Schauspiel! — Aber ach! ein Schauspiel nur!“

Es verschwebt leise und ungetrübt, wie es erschienen; Seufzer hallen ihm nach, die (aus dem Motivglied (c) Beispiel I. entwickelt) im Zwiegespräch zwischen Violoncell und Geige der beklommenen Brust sich entringen, und musikalisch die (schon früher erwähnte) schöne Brücke zum vierten Hauptmotiv, das der Liebe, bilden. — Wie seelisch empfunden ist diese Gedankenfolge! Das unerfüllte Sehnen zu stillen, ertönten Geisterklänge, die

„Harmonisch all' das All durchklingen!“

Sie verscheuchten augenblicklich den wilden Schmerz, und mahnten Faust zuerst an ein fernes, einst erreichbares Glück, dessen liebliches Bild sich nunmehr wie im Traum vor ihm aufrollt. Den Zauber dieses $^{7}/_{4}$ Tactes muß man unmittelbar empfinden (Part. Pag. 41—44); er läßt sich nicht umschreiben. Clarinette und Oboe sprechen eine glühende Herzenssprache und enthüllen den ganzen Reiz ihrer Farbenpracht, während die Solo-Viole sich zu ihnen aufrankt, um sie innig zu umschlingen, und das Pianissimo der Pauke wie ein Schauer süßer Wollust durch alle Glieder rollt.

Daß diese üppige Entfaltung einer berauschenden Liebessehnsucht aus dem so herben, ernsten Faustmotiv (auf das schon das Geisterweben hindeutete) unmittelbar hervorgeht, ist ebenso kunstvoll, als tief bedeutsam. Wir wiesen schon auf eine hier zugrunde liegende Ideenverbindung hin; eine allgemeinere Interpretation finden wir aber in den, die Faustnatur so prägnant charakterisirenden Versen:

„Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
„Die eine will sich von der andern trennen;
„Die eine hält, in derber Liebeslust,
„Sich an die Welt mit klammernden Organen;
„Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
„Zu den Gefilden hoher Ahnen.“

Zu Anfang des Faustsatzes ruhen „beide Seelen“ noch ungetrennt in der gepreßten Brust; beide sind vom irdischen „Dust“ noch gemeinsam umhüllt. Jetzt aber kommt der Dualismus zum Bewußtsein; die Seelen „trennen“ sich; die bessere schwingt sich empor, die von Zweifeln gequälte verstummt. — Zellner bezeichnet sehr treffend diese bedeutungsvolle Stelle als einen schlagenden Beweis, daß die Musik in der Fähigkeit, Gefühls- und Ideen-Associationen augenblicklich und ohne Zwischengedanken zu vermitteln, die Dichtkunst weit überrage. Denn der Tondichter leitet den Dualismus der in einer Menschenbrust sich streitenden Gefühle sofort aus einem und demselben Ursprunge (Motive) her, während der Textdichter hierzu erst eines Hülfsbegriffes, der Trennung jener Ursprungs-Einheit in „zwei Seelen“ bedurfte.

Noch aber kann diese Befreiung der Seele keine dauernde sein.

„Schon fühl' ich, bei dem besten Willen,
„Befriedigung nicht mehr aus Busen quillen.
„Ach, warum muß der Strom so bald versiegen,
„Und wir wieder im Durste liegen?“

Die Schauer des Irdischen ergreifen ihn wieder (Part. Pag. 45, Buchstabe M.); die Leidenschaft reißt ihn aufs Neue fort, das Motiv des Allegro appassionato wird wie im Sturme hin und her geworfen. Was er im Geiste schaute, war ja wiederum

„ein Schauspiel, ach! ein Schauspiel nur!“

Faust sucht nach anderer Rettung. Er greift um sich wie ein Schiffbrüchiger, der den rettenden Nachen zu erreichen

---

*) Hier findet sich eine starke Abweichung des Clavierauszugs von der Partitur. Während die Violinpassagen der Partitur (Pag. 22, 23) eine fast Weber'sche Färbung tragen, sind die Octavengänge des Clavierauszugs (Pag. 7) mit ihren (aus dem Hauptmotiv entwickelten) chromatischen Bässen eigenthümlicher und imposanter. Wir sind zwar bei Liszt an die genialsten Freiheiten der Uebertragung längst gewöhnt; hier aber ist der ganze Gedanke (und zwar zu seinem Vortheil) thematisch so verändert, daß wir seine Rückübertragung in die Partitur wünschen möchten.

**) Wir können leider (wegen Raumbeschränkung) diese Episode hier nicht citiren, deren Hauptreiz in der Instrumentation und im Harmoniewechsel liegt, die aber thematisch an das erste Faustmotiv (a) (getheilte Geigen pizzicato) anknüpft. Nur wollen wir darauf aufmerksam machen, daß hier wiederum Partitur und Clavierauszug eine wesentliche Differenz zeigen. In der Partitur (Pag. 30—37) wechselt regelmäßig ein $^{6}/_{4}$ mit einem $^{4}/_{4}$ Tact; im Clavierauszug (Pag. 9, 10) finden wir, außer veränderter Figuration, an der Stelle des $^{6}/_{4}$ auch den pikanteren $^{5}/_{4}$ Tact, der jedenfalls von noch frappanterer Wirkung ist. Der Clavierauszug scheint uns somit hier, wie an anderen Stellen, eine verbessernde Textrevision der Partitur anzudeuten, worauf wir besonders Dirigenten aufmerksam machen wollen.

sucht; ein neues Motiv taucht, noch unklar, vor ihm auf (Pag. 50, Buchstabe N.); er hält es fest „mit klammernden Organen", — und plötzlich schwingt er mit Siegesgewißheit sich empor: das grandiose fünfte Motiv tritt uns mit gigantischer Wucht entgegen.

„Ha! wie's in meinem Herzen reißt!
„Zu neuen Gefühlen
„All' meine Sinnen sich erwühlen! — —
„Soll ich dir, Flammenbildung, weichen?
„Ich bin's, bin Faust, bin deines Gleichen!" —

Der leidende Faust wird hier zum erstenmale der in voller Thatkraft sich erhebende. Eine übermenschliche Energie hat ihn erfaßt; er trotzt allen Zweifeln, gebietet dem Schicksal und fühlt dem Flammengebilde des Erdgeistes sich nahe. — Hier aber ist auch der Wendepunct seines Geschickes. Mit diesem Schritt über die leidende Menschennatur hinaus muß er den unterirdischen Mächten verfallen. Zwar schwankt er noch, welchen Weg er wählen solle (Pag. 55). Mit fast drohender Gewalt tritt das Liebesmotiv wieder vor seine Seele, und sucht ihn an sich zu reißen; aber der Stolz läßt es nicht aufkommen, und drängt es stets wieder hinweg. Liebe und Stolz kämpfen so in ihm einen kurzen, aber harten Kampf (Combination von Motiv IV. und V., Part. Pag. 57, Buchstabe P.); trotziger und wilder als vorher geht endlich der Stolz aus diesem Kampfe hervor (Buchstabe Q., Pag. 61), aber — da steht auch schon Mephisto unsichtbar hinter ihm und lauert grinzend auf seine Beute (Buchstabe R., Pag. 63);

„Hab' ich doch meine Freude dran!"

hören wir ihn hämisch jubeln. Glitzernde Beckenschläge zucken auf wie Wetterleuchten; statt eines Heiligenscheines oder einer Märtyrkrone umstrahlt die rothe Gluth der Hölle Fausts stolz erhobenes Haupt —

„Du hast zu hoch dich aufgebläht,
„In meinen Rang gehörst du nur!"

Und plötzlich allen Zweifelsmächten aufs Neue hingegeben, wird Faust vom tobenden Kampfe der Leidenschaft wieder ergriffen und von seinem Dämon fortgerissen, so weit vom Ziele hinweg, daß — er wieder am Anfange steht! — Das heißt, musikalisch interpretirt: nach einer meisterhaften Combination des Faustmotivs (I.) mit dem Allegromotiv (II.) (Part. Pag. 68—73) tritt „come primo" das Allegromotiv völlig in seine alten Rechte wieder ein (Part. Pag. 74, Buchst. U.), nur mit gesteigerter Schärfe, denn es erscheint jetzt, anstatt in C-, in Cismoll. In den ersten Perioden zeigt es genau denselben Verlauf, wie das erstemal; als aber der Zwischensatz mit seinen sturmlaufenden Violinpassagen wiederkehrt (Pag. 77 Buchst. V.), nimmt es einen noch wilderen Verlauf, als früher. Faust, aufs Neue nach Luft und Freiheit ringend, sucht andere Wege, — findet sie aber nicht mehr. Die eisernen Schicksalspforten sind geschlossen. Wie ermattet sinken alle Instrumente auf demselben Tone zusammen (Part. Pag. 83) und wir befinden uns wieder am Eingange der Symphonie, auf jenem mystischen as, von welchem die ersten unheimlichen Schritte der übermäßigen Dreiklänge ausgingen (Pag. 84).

Hiermit schließt der erste Haupttheil des ersten Satzes ab. Ist sein Bau auch kein nach den alten Begriffen regelrechter, so ist er doch ein regelmäßiger, logischer und leicht zu übersehender. Der Einleitungssatz hat sein eigenes durchgeführtes Thema und einen Zwischengedanken. Das Allegro zeigt sein besonderes Hauptthema mit einem Seitenmotiv; eine selbständige Episode bildet den Uebergang zum Mittelsatz, der wiederum zwei Motive enthält, nach deren Durchführung die Rückkehr zum ersten Allegromotiv erfolgt. — Der nunmehr folgende zweite Haupttheil fügt nichts Neues mehr hinzu, im Gegentheil werden in ihm mehrere Gedanken des ersten Theils (die Episode in der Introduction, das Motiv der „Sehnsucht", sowie die zarte Episode der „Geisterwelt") eliminirt; die übrigen werden in ihrer Repetition theils frei variirt, theils auf die geistvollste Weise combinirt. Wir können daher, da wir ihre verschiedene Bedeutung nun kennen, bei ihrer ferneren Betrachtung kürzer verweilen.

Die Hauptidee, welche dem zweiten Theil zugrunde liegt, ist die geniale weitere Durchführung des Grundgedankens:

„Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
„Die eine will sich von der andern trennen."

Von dem Momente an, wo dieser Dualismus zuerst (durch das IV. Motiv) zum Bewußtsein kam, verläßt er Faust nicht wieder und ist ein stetiger Begleiter seines Ideenganges. Schon im Kampfe zwischen dem IV. und V. Motiv und ebenso in der Combination des I. und II. (Durchführung des ersten Haupttheiles) trat er energisch hervor; dem zweiten Haupttheil giebt er dadurch seine eigenthümliche musikalische Bedeutung, und verleiht ihm zugleich einen neuen poetischen Reiz.

Vom Anfang wieder ausgehend, durchläuft das erste Faustmotiv genau dieselbe zweimal 11tactige Periode, die wir in der Introduction kennen lernten.*) Auch die Instrumentation ist unverändert dieselbe geblieben. Der leitende Gedanke des Componisten war hierbei offenbar der: daß Faust, durch alle bisherigen Anstrengungen und Wandlungen nicht einen Schritt weiter gefördert, seine dornenvolle Bahn auch ferner wandeln müsse, so lange er die Erlösung lediglich in sich selbst und seinen wechselnden Leidenschaften sucht. Nur die Liebe kann sie bringen; doch ist dazu die Stunde noch nicht gekommen. Wir werden hier unwillkürlich an den Schicksalsspruch des Engelchores im zweiten Faust erinnert:

„Wer immer strebend sich bemüht,
„Den können wir erlösen."

Das unablässige Streben und Bemühen ist die Grundbedingung einer jeden Erlösung.

An der Stelle der stürmisch-verzweifelnden Episode, welche früher dem ersten Faustmotiv folgte, finden wir jetzt eine schöne Durchführung, welche aus der Verbindung des ersten und vierten Motivs hervorgeht (Pag. 86). Zweifel und Liebe gehen hier unmittelbar neben einander durch Fausts Seele; sie bekämpfen sich nicht, reißen sich auch nicht gewaltsam von einander los, sondern suchen eine Lösung, der sie auch schon näher zu kommen scheinen, da ein trostreicher Gedanke sich daran knüpft (4 Tacte vor dem Buchstaben Y), der uns an eine ähnliche Phrase in Gretchen (Part. Pag. 141, Buchstabe D) entfernt gemahnt. Doch kann der Gedanke noch nicht in seiner Reinheit festgehalten werden, — und weiter schreitet das Faustmotiv (I. a) neben dem, sich jetzt mehr in die Tiefe senkenden Liebesmotiv, während die Geigen ihre wohlbekannten Seufzer (I. c) wieder aushauchen, so daß jetzt sogar alle drei

*) Hier sei eines kurzen Striches in der Partitur gedacht, den H. v. Bronsart bei der Aufführung des Faust in Leipzig angebracht hatte. Von beiden Perioden nahm er nur die erste auf, und ging hierauf sofort zum nachfolgenden Durchführungssatz über, indem er das cadenzirende Fagott, anstatt es bis e hinabsteigen zu lassen, schon auf as ruhen ließ, wie am Schluß der zweiten Periode. Dieser Strich im Lento assai erwies sich bei dem ohnehin sehr langen ersten Satz als zweckmäßig.

Motivglieder gleichzeitig mit einander vorwärts drängen (Pag. 87). Umsonst! Ein höhnischer Ton der gestopften Hörner gebietet schneidend: halt! (Pag. 88, Buchst. Z.) Der Zweifel allein behält die Oberhand; der läßt sich nicht gebieten noch verscheuchen. Die übermäßigen Dreiklänge schreiten wieder einsam durch, diesmal aber in überraschender Weise harmonisirt durch aufwärts steigende Violin-Tremolos in großen Terzen. Das Faustmotiv sucht sich mit Gewalt von dem auf ihm lastenden „übermäßigen“ Drucke zu befreien; es arbeitet sich immer stärker heraus und drängt nach einfachen Dreiklangslagen. Aber mit der Kraft wächst auch der Widerstand, der sich in energischen Gegenbewegungen concentrirt (Pag. 91), und schließlich zur Rückkehr in das Allegro agitato zwingt, (Pag. 95) welchem das Faustmotiv vergeblich zu entrinnen suchte, und das nun wieder mit aller Wucht des leidenschaftlichen Dranges einen kürzeren, aber wesentlich gleichen Verlauf nimmt, wie das erstemal, indem es das sehnsuchtsvolle Seitenmotiv und die trostreiche Geisterepisode verdrängt, und mit einem gewaltigen Riß (Pag. 102) sofort das Liebesmotiv an sich reißt, das es, einmal erfaßt, auch mit aller Inbrunst und Seeligkeit aufs Neue festhält (Pag. 103—106).

Sowie dieses Motiv die Obergewalt erhält, wird die Fauststimmung allemal eine gesänftigte, wir können hier sogar sagen, gebändigte. Denn das Allegro con fuoco kehrt diesmal nicht wieder. Eine sanfte, beruhigende Transition tritt an seine Stelle (Pag. 107). Und als nun dennoch der Stolz, sich wieder regt, und seine ersten Schritte zur Gewinnung des Terrains versucht, bringt ers nicht weiter, als zu einem noblen, gedämpften Auftreten in milder Gestalt, ohne alle Herausforderung. (Pag. 109, Buchst. Gg.)

„Wenn Phantasie sich sonst, mit kühnem Flug,
„Und hoffnungsvoll zum Ewigen erweitert,
„So ist ein kleiner Raum ihr nun genug,
„Wenn Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheitert!“

Doch ist unabänderlich, daß selbst die leiseste Regung überirdischer Erkenntniß Faust sofort von seinem Ideal entfernt, und den unterirdischen Mächten näher führt. Schon steht Mephisto wieder lauernd hinter ihm, —

„Das Spioniren, scheint's, ist deine Lust,“ —

und facht Fausts aufglimmenden Stolz zu erneuten Flammen an. Denn als dieser zum Lieblingsmotiv seiner „besseren Seele“ abermals zurückkehrt und sich aufs Neue darin versenken will (Pag. 110), wirft Mephisto, höhnisch lachend (Fagotte im Buchstaben Hh), ihm Trümmer seines ehemals so kühnen Baues in den Weg, um jenen anderen, ihm feindlichen Gedankenfluß zu hemmen.*). Es gelingt ihm auch nur zu gut. Die eben noch so sehnsüchtigen Bässe irren unruhig auf und nieder (Pag. 114, Buchst. Ii.); der Stolz gewinnt die Oberhand und mit gesteigerter Wucht der gesammten Instrumentalmassen bricht das Motiv der Erkenntniß wieder los (Pag. 114). Mephisto triumphirt aufs Neue und seine Blitze zucken wieder wild um Fausts Haupt (Pag. 117). Der alte anarchische Zustand hoffnungslosen Dranges ist wieder hergestellt; das erste und zweite Motiv kämpfen wieder um die Obergewalt (Pag. 120—124), rhythmische Rückungen der gewaltigsten Art rütteln an Fausts Seele (Buchst. Mm). Auf einem prachtvollen Orgelpunct (auf B) sucht er noch einmal Fuß zu fassen — schwebt aber wie über einem bodenlosen Abgrund, (Pag. 126, Buchst. Nn). Der Haltpunct ist ihm entrissen:

„Weh! Weh!
„Du hast sie zerstört
„Die schöne Welt,
„Mit mächtiger Faust;
„Sie stürzt, sie zerfällt!
„Ein Halbgott hat sie zerschlagen!

Ein Jammer der höchsten Verzweiflung ergreift Faust nun rettungslos. In der jetzt folgenden Coda (Pag. 128 bis zum Schluß des Satzes) klammert er sich zwar krampfhaft an das stolze Motiv der Erkenntniß, der er für immer entsagen soll:

„Den Göttern gleich' ich nicht! Zu tief ist es gefühlt;
„Dem Wurme gleich' ich, der den Staub durchwühlt!“

Aber Zweifel und Gram (Motiv I.) gewinnen wieder die Alleinherrschaft (Buchst. Pp) und durchwühlen seine Brust. Er ist am Ende seiner Hoffnung, wie seiner Kraft. — Die Liebe hat sich in ihr Gegentheil verwandelt; ein verzweifelter Versuch, sich nochmals an ihr empor zu richten, schlägt in den Gegensatz um — zornig stößt ihn das Motiv von sich (Pag. 134). — Das Herz ist öde und leer. In dumpfer Resignation verschließt er sich, wie er glaubt, auf ewig. Seine letzten Seufzer aber gelten noch dem verlorenen Ideal, dem er jetzt nicht einen Schritt näher steht, als damals, wo er ausging, es zu suchen! — —

So schließt das gigantische Gemälde dieses umfangreichsten (134 Partiturseiten umfassenden) und — neben der 5. und 9. Symphonie Beethoven's (denen ähnliche Stimmungen zugrunde liegen) — auch gewaltigsten von allen uns bekannten ersten Symphoniesätzen, mit dem vernichtenden Gedanken:

„Und so ist mir das Dasein eine Last,
„Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt!“

*) Das 4. Motiv ist der eigentliche musikalische Kernpunct, um den sich die anderen immer wieder gruppiren. Wie es sofort zu Anfang und ebenso wiederum zum Schluß im Keime auftaucht, so tritt es auch abwechselnd in verschiedene Combinationen, respective Kämpfe mit den Motiven 1 und 5, geht aber unversehrt daraus hervor. Die Motive 1 und 5 sind als die eigentlichen Charaktermotive, 2 und 3 mehr als Stimmungsmotive zu betrachten. Auch 4 ist ein Charaktermotiv, aber das seiner besseren, zweiten Seele.

Aus Wien.

„La saison est morte, vive la saison!“ — Auf eine kurze Opern- und Concertpause folgt wenigstens von ersterer Seite eine Periode massenhaft übereinander gethürmter Gastspiele. Geht hier der Stoff aus, dann experimentirt man mit erst kürzlich auf feste Rechnung angeworbenen heimischen Opernbühnengliedern. Dies Alles geschieht selbstverständlich in längst geläufigen, ja abgeleierten Repertoirstücken. So, wie alljährlich, auch im Juli 1862. Daß eine solche Zeit, neben sehr wenig Ersprießlichem, ebensoviel des Unerquicklichen darbiete, liegt am Tage. Dahin gehört die unmittelbar hinter uns liegende Offenbach-Periode und das Treiben auf unserer Hofopernbühne seit Wiedereröffnung derselben. — Die Offenbach'sche Epoche darf unumwunden eine Verstimmelungszeit des musikalisch-possenhaften Blödsinnes genannt werden. Wien ist durch diesen, bei marktschreierischer Außenseite innerlichst bettelhaften Trödel, anderthalb Monate hindurch bald amüsirt, bald gequält worden, je nach den verschiedenartigen Parteifarben. Ich habe von dieser Kost nur sehr spärlich genossen. „Le pont des soupirs“ und „Monsieur et Madame Denis“ ist die Summe meiner auf diesen Punct bezüglichen Erlebnisse. Ueber Handlung und Musik dieser beiden Nieten wiederhole ich mein obiges Gesammturtheil, mit dem Zusatz, daß in letztgenannter Possen-Operette

beziehungsweise bessere Musik, oder vielmehr bessere Tonmache zu stecken scheint. Die Darstellung betreffend, reicht wol die Meldung von beinahe gänzlich ausgesungenen Stimmen und von jener allbekannten, dem nichtdeutschen Süden und Westen eigenen äußeren Lebhaftigkeit des Singens, Sprechens und Minauderirens vollkommen aus. Es ist dies eine Eigenschaft, die im besten Falle an herkömmlich sogenannte Grazie, im schlimmsten hingegen an deren Kehrseite, die Gemeinheit, streift.

Nun zur Hofoper. Seit dem Wiederbeginne unserer wol nur spottweise sogenannten deutschen Oper drängt ein Gastspiel das andere. Wo nicht, so treten die durch hiesige Opernmitglieder bewerkstelligten Neubesetzungen einander gleichsam auf die Füße. Der „Freischütz" hat unsere Oper nach einmonatlichem Sommerschlafe wieder eröffnet. Das wäre allerdings ein gutdeutscher Anfang. Wer indeß die leichtdurchsichtige Sophistik der Matteo-Salvi'schen Opern-Impresariowirthschaft von früherher kennt, giebt Nichts auf solche Zeichen. Es sind dies nur Lockvögel oder Complimente, welche unsere Bühnenleitung der Intelligenz des Publicums und der Presse zuweilen macht. Einen speciellen Antrieb zum Freischütz gab ein Gast, Hr. Mayer aus Braunschweig (Max als Antrittsrolle). Organ, Schule und Spiel dieses Gastes mögen vielleicht bescheidenen provinzstädtischen Ansprüchen genügen; für eine Großstadtbühne ergab seine Leistung in jeder Weise Unzureichendes. Sein zweites Auftreten als Eleazar in der „Jüdin" war ein vollständiges Fiasco, welches den entscheidenden Ausschlag zur schleunigen Lösung des Contractes gab. — Ohne Frage bedeutender hat sich bis jetzt das Wirken eines zweiten Gastes, des Pesther Baritonisten Hrn. von Bignio, erwiesen; ein markiger, umfangreicher und geschulter Bariton. Die bisherigen Leistungen dieses Sängers: Carlos im „Hernani", Jäger (Prinzregent) im „Nachtlager" und Luna im „Troubadour" haben ein gewisses Pathos herausgestellt; das stets den Kernpunct edlen Anstandes, ja den Nerv der darzustellenden Rolle, zu treffen weiß. Ebenso giebt Hrn. Bignio's reines Deutsch im Gesange wie in der stets klar und sinngemäß betonten Prosa, endlich auch sein äußeres Erscheinen einen vortheilhaften Geleitsbrief für das öffentliche Kunstleben großer Städte. — Dritter im Bunde der zu Prüfenden war der Gratzer Tenor Hr. Groß. Sein Manrico und vollends sein Tannhäuser waren verblaßte, unselbständige Nachzeichnungen. Sein Tenor klingt marklos, gepreßt, er vermag in polyphonen Sätzen, trotz allen äußeren Anstrengens, nicht durchzudringen. Sein Spiel und Declamiren ist durchweg passiv; nirgends zeigt sich ein Beherrschen des Stoffes im Großen und Ganzen, und im Einzelnen kommt nur Gewöhnliches, oder entschieden Unbeholfenes, Verkehrtes zum Vorschein. Mithin dürfte er kaum die Ansprüche an kleineren Provinzbühnen befriedigen, geschweige denn jene Forderungen, die gerechterweise an das Wiener Hofoperntheater gestellt werden können. — Dasselbe gilt von dem Darmstädter Tenoristen Himmer als Manrico in dem seit drei Wochen schon zum dritten Male kredenzten Verdi'schen „Troubadour". Dazu kommt bei Letzterem noch ein in Permanenz erklärtes Zutiefsingen, das seine musikalischen Leistungen beinahe ungenießbar macht. Schade um die gute Aussprache, um das verständige Spiel, wie um die gewinnende äußere Erscheinung dieses Sängers. — Um mit den Gästen vollständig aufzuräumen, nenne ich Fr. Beringer aus Mannheim als Amina, Hrn. Braun aus Paris (?) als Elwin in der „Nachtwandlerin", endlich ein Frl. Kreutzer von hier als Gabriele im „Nachtlager". Fr. Beringer ließ nichts vernehmen, als dünne, gepreßte Kopftöne. Hierzu denke man einen fast durchweg unreinen Tonansatz, eine zwar geläufige, doch verschwommene Coloratur, einen aller Lebensfrische entbehrenden, durchaus gleichgültigen Vortrag, eine kaum in einzelnen Worten zum Verständniß kommende Aussprache, ein auf wenige Händebewegungen und Gesichtsmuskelverdrehungen zurückzuführendes sogenanntes Spiel, und man hat ein Bild dieser süddeutschen Somnambule. — Und nun dieser Elwin! Außer ein paar hübschklingenden hohen Tönen durchweg gepreßte Tonbildung, überdies voll Gesangsunarten, als: unaufhörliches Tremolo, gänzliche Unkenntniß der Phrasirungskunst, fast unausgesetzt abgehacktes, staccatoartiges Betonen, überziertes Piano und Mezza voce, maßlos stark aufgetragenes Forte, zwecklos unruhiges Hin- und Hergehen und Gesticuliren, und gänzlich sprachunrichtiges Betonen! — Frl. Kreutzer, Tochter eines hiesigen Sängers, erwies sich — als Gabriele im „Nachtlager" — musikalisch unbegabt und ungeschult; ein dünner Sopran mit schriller Höhe, gar keiner Tiefe und im besten Falle leidlicher Mittellage. Ihr Vortrag ist ein beständiges Tremoliren und Winseln; von einem eigentlichen Piano kommt ebensowenig zutage, wie von einem entschiedenen Forte. Zu alledem kommt noch ein verwahrloster, beständig zu hoch oder zu tief schwebender Tonansatz. Dagegen ist viel guter schauspielerischer Fond vorhanden; nur thut Frl. Kreutzer in dieser Hinsicht zu viel. Jeder Tact ihrer Rolle entlockt ihr neue, allerdings fast immer situationsgemäße Mienen, Geberden, Bewegungen und Stellungen; sie ist in dieser Beziehung sogar so weit gegangen, jedes orchestrale Zwischenspiel mimisch versinnlichen zu wollen.

Nun endlich zu dem weitaus hervorragendsten Gastspiele dieser Zwischenreichsaison, zu Frl. Lucca, dem „enfant chéri" der Berliner: Valentine („Hugenotten"), Marie („Regimentstochter") und Leonore („Troubadour"): dies die Quintessenz des mit großer Spannung erwarteten Gastspiels. Letzteres das bis jetzt bedeutendste der Saison zu nennen, wäre — nach Vorstehendem — nicht einmal viel gesagt. Wir haben an Frl. Lucca vor Allem ein kerngesundes Organ, in unseren Tagen fürwahr eine Seltenheit, kennen und schätzen gelernt. Ein Sopran solcher Kraft und Ausgeglichenheit, solcher Anlage zu aller Art getragener und verzierter Betonung ist — etwa seit Jenny Lutzer's Blüthezeit — kaum wieder vorgekommen. Zudem beherrscht Frl. Lucca ihren Stoff so gewandt, lebensfrisch, ja siegesmuthig und keck, daß man ihr nur glückwünschen kann, von Mutter Natur so reich bedacht worden zu sein. Selbst die schwierigsten gesanglichen tours de force et de vélocité glücken dem „seltenen Gaste" ohne die mindeste Anstrengung. Von schreienden, blöckenden, winselnden oder sonst in das allbekannte Gesangsunartenbereich gehörigen Betonungsweisen ist bei Frl. Lucca keine Spur zu finden. Ihr Singen ist ein Singen aus ureigenster Kraft. Solchem Pfunde gegenüber mag die Schule sehr leichtes Spiel gehabt haben. Der colorirte Gesang ist ihr Siegesfeld in des Wortes ausgedehntestem Sinne. Hier ist der Boden, auf welchem auch Anmuth, lyrischer Schwung, ja sogar eine gewisse Art schalkhaften Humors bei Frl. Lucca zu selbständig wirksamem Durchbruche kommen. Es sind dies Vorzüge, welche auch dem Spiele zugute kommen, und Hand in Hand mit ihrer Singweise gehen. So hat sich denn Marie, die Regimentstochter als die weitaus durchgebildetste Leistung der Künstlerin erwiesen. Hier war auch ihr Spiel ganz Eins mit dem darzustellenden Stoffe. Auch ihre Leonore im „Troubadour" wies Bedeutendes nach dieser Richtung. Blieb Eine Seite als nur theil-

weise befriedigter Wunsch offen, so ist es Innerlichkeit, wie selbe das ernste Musikdrama fordert. Hier ist Frl. Lucca wesentlich Detailmalerin, welcher manches Einzelne glückt, vieles Einzelne dagegen, sowie das Hinstellen des Ganzen der Rolle, mißräth. Soviel von Frl. Lucca's Valentine. Der dieser jedenfalls sehr anregenden Erscheinung hier gewordene Beifall war enorm. Das „est modus in rebus" behauptet leider meist nur theoretisch eine berechtigte Stelle. Die Praxis des Theaterpublicums sündigt fast immer gegen diese Regel.

Nun noch ein kurzes Wort aus heimischem Bühnenboden. Innerhalb Monatsfrist hörten wir nur vier eigentlich deutsche Opern. „Czaar und Zimmermann" wurde — nach dem „Freischütz", dem „Nachtlager" und „Tannhäuser" — mit theilweiser Neubesetzung gegeben. Die Tannhäuser-Vorstellung war übrigens — die brave Leistung Hrn. Mayerhofer's als Heinrich und die in jedem Hinblicke vorzügliche unseres Orchesters abgerechnet — eine buchstäblich schlechte. Nichts empört mehr, als die Hausbackenheit und Philisterhaftigkeit, einem Meisterwerke gegenüber. Man verzeiht eher Ungenauigkeit bei nur einigen Geistesblitzen, als lauwarmes Thun und Treiben. In der Vorstellung der „Nachtwandlerin", einem Seitenstücke zu jener des „Tannhäuser", war von der jüngeren Garde unserer ständigen Opernmitglieder nur Frl. Bettelheim als Therese ganz Herrin ihrer Rolle, und von der älteren Hr. Mayerhofer, der längst bewährte Meister im Gesange und Spiele; während Frl. Tellheim (Lise) durch Nichts bemerkbar wurde, als durch eine krampfhafte, unnütze Beweglichkeit, durch überziertes, kokettes Singen und durch ein schon vom Hause aus schrilles, spitzes, ungeschultes Organ. Hr. Neumann, der novus homo unter den vielen hier seßhaften Baritonisten, trat zum ersten Male in einer größeren Partie, als Peter Michaelow in Lorzing's Oper, auf. Bei sehr sympathischer Stimme, meist richtiger Betonung und sehr vernehmlicher Aussprache, fehlt dem Sänger bis jetzt das richtige Tactgefühl. Er ritardirt und beschleunigt fast niemals an rechter Stelle; auch sentimentalisirt er ein Erkleckliches zu viel; sein Spiel ist überbürdet. Wo er Zimmermann sein sollte, gebärdete er sich als Czaar und umgekehrt. Es war ein unlogisches Nebeneinanderstellen beider Seiten dieser überhaupt schon vom Ursprunge aus auf die Spitze gestellten, um nicht zu sagen vergriffenen Gestalt. — Ich war hier ausführlicher, als ich wollte. Allein bei so guten Anlagen wäre vielleicht noch abzuhelfen. S.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Zittau. — Kirchenmusik. — Der Abend des 18. Juli brachte dem musikalischen Zittau einen Genuß, den bisher nur wenige Städte, unter ihnen in erster Reihe Leipzig, kennen: ein Concert altklassischer Kirchenmusik, das unter Direction des Herrn Cantor Fischer vom Gymnasialchor ausgeführt, weit über tausend Menschen, darunter fast die ganze Elite unserer Stadt, in der Johanniskirche versammelt hatte. Eingeleitet durch ein treffliches Orgelpräludium vom Musikdirector Albrecht, begann das Concert mit einem Ostergesange aus dem 15. Jahrhundert, dem der Vortrag eines altdeutschen Marienliedes von Michael Prätorius folgte. Diesen beiden Chören, die mit wahrer Meisterschaft executirt wurden und die ganze Versammlung in die andächtigste Stimmung zu versetzen geeignet waren, schlossen sich noch 6 Compositionen aus früheren Jahrhunderten von A. v. Löwenstern, Johannes Eccard, Leo v. Hasler, dem Zittauer Organisten Andreas Hammerschmidt und dem aus Zittau stammenden Coburgschen Capellmeister Melchior Frank an, worauf 2 geistvoll geschaffene Tonsätze unserer jetzigen Zittauer Musikdirectoren Albrecht und Fischer folgten, deren einer die Worte des ersten Psalms, der andere drei Verse aus dem Evangelium Matthäi zum Texte hatte. Den Schlußstein der herrlichen Gesangaufführung bildeten ein Choral des Altmeisters Sebastian Bach und dessen Fuge, „das Lamm, das erwürget ist", die in sehr befriedigender Weise von den Sängern und dem Orchester ausgeführt wurden. — Jedenfalls dürfen wir Herrn Cantor Fischer noch besonderen Dank sagen, daß er uns mit seinem Chore so herrliche Schöpfungen vorgeführt hat. In der That hat sich Herr Cantor Fischer mit dem gestrigen Concert ein glänzendes Zeugniß seiner musikalischen Befähigung ausgestellt und gezeigt, daß das musikalische Leben in Zittau von ihm einen Aufschwung erwarten darf, wie ihn unser Chor unter seiner Leitung bereits genommen hat.

Luzern. — Saisonbericht. — Seitdem Herr Eduard Mertke hiesiger städtischer Musikdirector geworden ist, hat das musikalische Leben einen erfreulichen Aufschwung genommen, und zwar sowol von Seiten der Ausführenden, als des Publicums. Letzteres ist theilnehmender geworden, weil es erkannt hat, daß das Wollen und Streben der Betheiligten ein redliches ist und bereits glückliche Resultate erzielt hat. E. Mertke ist es gelungen, eine Vereinigung sämmtlicher hiesiger musikalischen Kräfte zu ermöglichen. Durch diese kamen zur Ausführung: Am 1. Nov. 1861: die Cdur-Messe von Beethoven in der Hof-Stiftskirche; 9. Nov.: ein Requiem von Bode in der Jesuiterkirche; 10. Nov.: eine Abendunterhaltung, gegeben vom Männerchor „Harmonie" (die hervorragendsten Nummern waren: der Gefangenenchor aus „Fidelio", „Tells Capelle" von Liszt und Bürger's „Leonore", melodramatisch von demselben); am 24. Nov. wurde die Beethoven'sche Messe auf Verlangen in der Jesuiterkirche wiederholt, am 8. December ebendaselbst ein Salve Regina von Fr. Schubert für Männerstimmen gesungen; am 15. Dec.: Symphonie Nr. 2 von Beethoven, 2. Finale (Sextett) aus „Don Juan" und Mendelssohn's „Walpurgisnacht", als erstes Concert der Musikgesellschaft; am 25. Dec.: Missa pastoritia von Vogler in der Hofkirche; am 31. Dec.: Abendunterhaltung der „Harmonie" (Quartett in G von Haydn, „Orpheus" von Liszt für 2 Pianoforte, „Tannhäusermarsch" von demselben); am 6. Jan. 1862: „Preciosa" mit verbindendem Text, die sogenannte Kirchenarie von Stradella und auf Verlangen die „Walpurgisnacht" wiederholt, als 2. Concert der Musikgesellschaft; am 12. Jan. vor eingeladenem Publicum: Quartett von Mozart, Variationen für 2 Pianoforte von Schumann, Cis moll-Sonate von Beethoven und mehrere Salonstücke; am 15. Febr.: Concert von Miska Hauser (Kreutzersonate); am 21. Febr.: Concert von Sophie Hummler, Violinspielerin; am 19. März: Benefizconcert von Mertke („Septuor" von Hummel, „Egmont-Ouverture", „Leonore" von Liszt [auf Verlangen], Rhapsodies hongroises &c.); am 25. März: Cdur-Messe von Mozart in der Hofkirche; am 6. April: „Antigone" mit verbindendem Text und 2. Act aus „Tell" von Rossini, als Concert der „Harmonie"; am 11. April: Concert von Korbinian Kaestl, Violinspieler aus München (Trio D moll von Schumann); am 18. April: „Christus am Oelberge" in der Jesuiterkirche; am 20. April: Cdur-Messe von Fr. Schneider in der Hofkirche und am 8. Juni Cdur-Messe von Cherubini ebendaselbst. — Bevorstehend ist die Einweihung der restaurirten Orgel in der Hofkirche, ein Orgelconcert, und die Prüfung der Mertke'schen Gesangsclasse. Die eben erwähnte Orgel wird eine der größten in der Schweiz, die Kosten des Umbaues betragen 120,000 Francs. Es wird eine specielle Broschüre über dieses schöne Orgelwerk erscheinen. — Nach dieser Zusammenstellung ist der musikalische Standpunct Luzerns als ein sehr respectabler zu bezeichnen, wobei man natürlich immer, in Bezug auf die Ausführung, unsere beschränkten Verhältnisse im Auge behalten muß. E. Mertke ist allseitig thätig. Als Virtuos tritt er zuweilen auch außerhalb Luzern auf. So spielte er in der vergangenen Saison zweimal in Basel, und zwar das D moll-Trio von Schumann und das Bdur-Trio von

Rubinstein. Wie wir hören, war sein Erfolg so günstig, daß er bereits wieder eine Einladung für nächsten Winter erhalten hat. — Im Winterhalbjahr wird Merkke zugleich am hiesigen Gymnasium Vorlesungen über Geschichte der Musik halten, um die musikalische Bildung auch nach dieser Seite zu fördern. Wir wünschen seinen ferneren Bestrebungen den besten Erfolg.

Dresden. — In der Oper wurden im letzten Monat „Rienzi", „Fra Diavolo", „Johann von Paris", „Barbier von Sevilla", „Nachtwandlerin", „Figaros Hochzeit" und „Prophet" gegeben. Außerdem kamen unter dem neuen Regime die seit längerer Zeit vom Repertoir verschwundenen „Stradella" und „Weiße Dame" im Juni zur Aufführung. Die „Puritaner", welche schon seit längerer Zeit in Aussicht stehen, sollten Sonntag den 21. Juli zur Aufführung kommen, mußten aber wegen Krankheit des Herrn Degele abermals ausgesetzt werden. Statt dessen wurde schleunigst „Orpheus in der Unterwelt" gegeben, zu welchem man die „Götter" erst aus allen Enden zusammentrommeln und telegraphiren mußte: die Venus aus Teplitz, den Orpheus aus Blasewitz, Pluto aus Pillnitz rc., eine unwillkommene Sonntagsstörung, welche nur ein Götterhumor ohne Murren zu ertragen fähig war. Am 26. Juli wurde der „Postillon von Lonjumeau" neueinstudirt gegeben, „Stradella" folgte mit Tichatschek. — „Rienzi" ist ein stehendes Repertoirstück und macht fortwährend volle Häuser.

Posen. Das Sängerfest, welches Ende Juli hier gefeiert wurde, verdient trotz der großen Zahl gleichzeitiger, mehr in den Vordergrund tretender Feste, doch in Deutschland alle Beachtung, weil sich bei demselben hier in den östlichen Grenzgauen deutschen Stammes eine warme patriotische Gesinnung aussprach, und weil es die Dimensionen eines großen Volksfestes annahm. Der Posener Provinzialsängerbund wurde von dem Oberpräsidenten v. Puttkammer und vom Musikdirector Vogt begründet, welcher letztere noch jetzt die Gesangaufführungen dirigirt. Zu seinem jetzigen 7. Sängerfest wurde ihm von den Damen der Stadt Posen eine prächtige Fahne zum Geschenk gemacht; die Weiherede hielt Dr. Rudolf Gottschall, welcher das „deutsche Lied" verherrlichte. Aus fast allen Städten der Provinz waren Sängerchöre anwesend.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Unser Mitarbeiter R. Pohl, welcher sich theils in Angelegenheiten des Musikvereins, theils als Stellvertreter der Redaction d. Bl. drei Monate hindurch in Leipzig aufhielt, hat uns wiederum verlassen. Er begiebt sich zunächst nach Baden-Baden und kehrt im September in seinen Wohnort Weimar zurück.

In Homburg fand ein brillantes Concert statt, gegeben von Frau Dustmann-Meyer, Henry Vieuxtemps und Alfred Jaell — eine Trias ersten Ranges. Vieuxtemps spielte sein Adur-Concert und eine neue von ihm componirte Polonaise. Frau Dustmann sang eine Arie aus „Don Juan" und 2 Lieder von Liszt und Schumann. Jaell spielte das Gmoll-Concert von Mendelssohn, Walzer von Chopin, eine Beethoven'sche Sonate mit Vieuxtemps und 2 Pièces eigener Composition. — Dem schönen Concert ward der einzige Vorwurf gemacht, daß es zu lang gewesen sei.

Aus Rostock wird berichtet, daß der städtische Musikdirector Hünerfürst die Direction der dortigen Bühne übernehmen wird.

Die Sängerin Adeline Patti, welche in London neben der Tietjens und Trebelli das meiste Glück machte, ist für die nächste Saison an der Pariser italienischen Oper engagirt.

Musikfeste, Aufführungen. Liszt's „Faust-Symphonie" ist in den Lohconcerten zu Sondershausen bereits wiederholt worden, mithin innerhalb 3 Wochen zweimal zur Aufführung gekommen.

Wegen verschiedener Hindernisse ist die Aufführung der Bach'schen Johannes-Passion in Jena bis zum October verschoben worden.

Am 9. August wird in Wien ein niederösterreichisches Gesangfest stattfinden, zu welchem die Anregung von dem Gesangverein „Biedersinn" ausgegangen ist. Der Ueberschuß ist für das Schubert-Denkmal bestimmt. Der Dirigent des Wiener „Männergesangvereins", Herbeck, ist zur Direction eingeladen worden. Man hofft, daß die Zahl der Sänger weit über 1000 betragen werde. Der „Männergesangverein" hat zum Wettsingen einen Preis gestiftet, bei welchem nur die außer Wien befindlichen Gesangvereine concurriren können. Herbeck hat eine Festcantate componirt, welche vom „Männergesangverein" bereits mit Enthusiasmus, und unter großem Beifall öffentlich gesungen wurde.

Fürst Galitzin in Paris hat zum Besten seiner in St. Petersburg abgebrannten Landsleute im Herz'schen Saale ein Concert veranstaltet und persönlich dirigirt. Es kamen darin blos Werke russischer Componisten, von Glinka und ihm selbst zur Aufführung.

Bei dem eidgenössischen Sängerfest in Chur waren von deutschen Vereinen theils anwesend, theils vertreten: Schwäbischer Sängerbund, Konstanz, Lindau, Bregenz, Nürnberg. Die „Neue Züricher Zeitung" berichtet: Von den deutschen Vereinen sangen ganz ausgezeichnet die Sängerbunde von Konstanz und Nürnberg; Bregenz und Lindau leisteten ebenfalls Tüchtiges, während die Sänger aus Paris und aus dem Canton Tessin noch viel zu lernen haben, bis sie mit den Singchören deutscher Zunge erfolgreich concurriren können. Es war außerordentlich anziehend, deutsch, italienisch, romanisch und französisch, also alle Landessprachen der Schweiz, von schönen Stimmen singen zu hören und den so verschiedenen Charakter deutscher und welscher Kunst zu beobachten.

Am 19. und 20. Juli gaben die Kölner Männergesangvereine in Wiesbaden 2 Concerte zum Besten des katholischen Kirchenbaufonds. Das erste Concert fand im Curhaus, das zweite in der Kirche statt. Frl. Julie Rothenberger sang die Sopransoli in 2 Quintetten von Hiller und Beethoven'sche Lieder. Herr Wilhelmi aus Wiesbaden (Schüler Ferd. David's) spielte das Fis moll-Concert von Ernst; der Männergesangverein sang Lieder von Hiller, Kreutzer, Weber, Rietz, Franz Schubert, Silcher und Mendelssohn; in der Kirche: Ecce quomodo und Bone Jesu von Palestrina, Ave verum von Mozart, Salve Regina von Schubert und „An die Hoffnung" von Schärtlich. Die Aufnahme der Sänger war in jeder Beziehung eine ausgezeichnete.

Den Japanesen zu Ehren wurde im Victoria-Theater in Berlin ein Monstre-Concert, ausgeführt von sämmtlichen Musikcorps und Tambouren der Berliner Regimenter, auf Befehl des Königs gegeben, welches Wieprecht dirigirte. Der Gesammtraum des Victoriatheaters war zu einem einzigen kolossalen Concertsaal umgewandelt worden. — Da die Japanesen auch gewünscht hatten, eine Oper zu hören, die königl. Hofoper aber im Juli geschlossen ist, führte man ihnen im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater — „Orpheus in der Unterwelt" mit neuer Ausstattung auf! Der Text war zu diesem Behufe ins Englische übersetzt worden. Für den Geschmack der Japanesen mag diese „Oper" allenfalls ausgereicht haben!

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Hofmusikalienhändler Carl Haslinger (frühere Firma Tobias Haslinger) in Wien hat von der Jury der Londoner Industrie-Ausstellung die goldene Preismedaille für Musikalien-Stich und Druck erhalten.

Der Hofinstrumentmacher Carl Grimm in Berlin hat bei der Londoner Industrie-Ausstellung den Preis für Geigenbau erhalten.

Der Gesanglehrer Em. Garcia in Paris ist bei der letzten Universitätsfeierlichkeit in Königsberg von der medicinischen Fakultät daselbst zum Ehrendoctor creirt worden. — Bekanntlich war es auch die Königsberger Universität, welche Anfang der 40er Jahre Franz Liszt das Ehrendiplom als philosophischer Doctor überreichte.

Neue und neueinstudirte Opern. Die neue Oper in 2 Acten von Berlioz „Beatrix und Benedict" (Text von ihm selbst nach Shakespeare's „Viel Lärm um Nichts") wird in Baden-Baden zum erstenmal am 9. August zur Aufführung kommen, und zwar unter Berlioz' eigener Direction, mit den Sängern der Opéra comique.

Der Wiener Tonkünstler Otto Bach hat eine dreiactige Oper „Sardanapal" vollendet, wozu er den Text nach Byron selbst verfaßte. Sein Werk wurde bei der Hofopern-Direction bereits eingereicht.

Graf Redern in Berlin, der Componist der „Christine", will eine zweite Oper schreiben, zu welcher Julius Rodenberg ihm den Text geliefert hat.

Im Wiener Hofoperntheater sollen Fioravanti's „Dorfsängerinnen" zur Aufführung kommen. Die erste Novität der Saison wird „Wanda" von Doppler sein.

Auf der Kroll'schen Bühne in Berlin wird Lortzing's Oper „die Rolandsknappen" zur Aufführung kommen. Daß diese Oper noch nirgends aufgeführt sei (wie das „Dresdner Journal" behauptet), ist ein Irrthum. Sie kam noch bei Lortzing's Lebzeiten wiederholt zur Aufführung.

Der gegenwärtig in Dresden lebende Musikdirector Louis Schubert aus Königsberg hat eine komische Oper „das Rosenmädchen" componirt, welche vom Dresdner Hoftheater zur Aufführung angenommen wurde.

Die Kroll'sche Oper in Berlin gab neu einstudirt Nicolo Isouard's „Aschenbrödel".

Die Pariser komische Oper will in ihren klassisch-historischen „Rettungen" fortfahren, und beabsichtigt, Pergolese's „Serva padrona"

wieder zu beleben, eine Oper, welche zuerst am 14. August 1754 aufgeführt worden ist, und gewöhnlich als das Vorbild betrachtet wird, nach welchem sich die komische Oper des 18. Jahrhunderts in Frankreich und Italien entwickelte.

Literarische Novitäten. Wie Zellner's „Blätter für Musik" berichten, wurde in der Bibliothek der medicinischen Facultät in Montpellier ein Manuscript aufgefunden, welches französische Gesänge aus dem 13. Jahrhundert enthält, und für die Geschichte der Musik von ungewöhnlicher Bedeutung zu werden verspricht, da sich darin Spuren des doppelten Contrapunctes finden sollen, dessen Erfindung gewöhnlich in eine weit spätere Zeit versetzt worden ist. Das Manuscript umfaßt 350 Stücke im 2-, 3- und 4vierstimmigen Satz. Der um die Geschichte der Musik so verdienstvolle Coussemaker hat die Uebertragung dieses seltenen Fundes in die heutige Notation übernommen, und wird seine Arbeit demnächst veröffentlichen.

Von B. Brähmig erschien soeben ein „Rathgeber für Musiker und Freunde der Tonkunst" (Leipzig, Merseburger) für den billigen Preis von 9 Ngr. — Hier kann man wenigstens nicht behaupten, daß der „gute Rath theuer" sei.

Todesfälle. Zu Pau in den Pyrenäen verstarb kürzlich der bekannte Violinvirtuos Louis Eller. Er war in Graz geboren und wurde kaum 40 Jahre alt.

Leipziger Fremdenliste. Herr Tonkünstler Dorn aus Berlin, der seit mehreren Jahren in Kairo sich aufgehalten hat und jetzt von dort zurückgekehrt ist, und Herr Capellmeister W. Tschirch aus Gera waren zum Besuch hier anwesend. Letzterer dirigirte ein eigenes Werk im Concert des Leipziger Zöllner-Bundes am 4. August.

Vermischtes.

Die St. Petersburger Staatszeitung veröffentlichte einen kaiserlichen Befehl, demzufolge die französische Normalstimmung in allen Orchestern Rußlands unverzüglich einzuführen ist. — Aus Berlin wird gleichzeitig berichtet, daß man endlich auch dort damit umgehe, die Orchesterstimmung zu reguliren, und daß „über das, in dieser Beziehung Erforderliche bereits seit einiger Zeit Verhandlungen schweben".

In Paris projectirt man ein Nationaldenkmal für Rouget de l'Isle, den Dichter und Componisten der Marseillaise. Der Vorschlag rührt von Hrn. Cayla her; die Beiträge sollen nicht über 10 Centimes betragen und in Frankreich wie im Ausland eingesammelt werden; die Subscription bleibt nur 6 Monate offen. Es soll ein Basrelief mit 25 Meter hohen Figuren in Form eines Riesengrabmals errichtet werden; das ganze Monument soll das Marsfeld überragen. Die Einweihung soll am Jubeltage des Conföderationsfestes von 1790 stattfinden, — also hats noch ein Vierteljahrhundert Zeit damit.

Aehnlich wie in Wien, soll auch in Berlin eine Dienstmänner-Musikcapelle ins Leben gerufen werden, welche bei Leichenbegängnissen, Festtafeln, zum Tanz und bei Ständchen nach einem gewissen Selbsatz Musik „liefert". — „Billig" wird diese Packträger-Musik jedenfalls werden.

In einem „Reisebriefe" von G. Spieß (im „Dresdner Journal") finden wir folgende interessante Mittheilung: In Batavia befindet sich in der Regel eine Theatergesellschaft, meist für französisches Vaudeville und Operette — augenblicklich steht dieser Musentempel leer. Die Musik findet aber hier zahlreiche Verehrer; es bestehen ein Paar Gesangvereine, und ich war freudig überrascht, in einem Concert, das zum Besten der auf Borneo verwundeten Soldaten veranstaltet war, ein zahlreiches, glänzendes Auditorium und theilweise sehr tüchtige musikalische Kräfte zu finden. Das Programm zeigte nur deutsche Musik, und es war mir ein erhebender Gedanke, daß alle die Hunderte von Fremden den Tönen unserer deutschen Meister lauschten.

Seit einiger Zeit ist besonders auffällig zu bemerken, daß die Redactionen mehrerer musikalischen Blätter unsere Original-Correspondenzen und Notizen, wie auch kleinere Recensionen und Sammelartikel, theils im Auszuge, theils unverändert in ihren Spalten reproduciren. So ehrenvoll uns die große Aufmerksamkeit sein muß, welche unserer Zeitschrift hierdurch offenbar bewiesen wird, können wir doch nicht umhin, die respectiven Redactionen hiermit freundlichst aufzufordern, ihre Theilnahme noch um etwas zu erweitern, indem wir sie im Interesse unseres Blattes ersuchen müssen, ihren Rothstift-Extracten fernerhin die Kleinigkeit der Quellen-Angabe beifügen zu wollen.

Die Redaction der „Neuen Zeitschrift für Musik".

Literarische Anzeigen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 22. August 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 8.
Siebenundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Theoretische Werke.

Franz Eyrel, Physiologie der menschlichen Tonbildung, nach den neuesten Forschungen gemeinfaßlich dargestellt. Ein praktisches Handbuch zur Ausbildung der Stimme und Sprache aller Menschen. Mit 38 in den Text eingedruckten Figuren. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1860.

Besprochen von

Dr. C. Merkel.

Ueber dieses Buch eine nach allen Seiten hin befriedigende Kritik zu schreiben, hieße geradezu ein neues Buch, zu welchem aber das Material noch lange nicht vollständig zusammengebracht ist, den schon vorhandenen hinzufügen. Denn es werden darin Fragen angeregt, die gegenwärtig das musikalische, namentlich gesangskundige Publicum sehr bewegen, deren eingehende Beantwortung jedoch eine Summe von Kenntnissen voraussetzt, die durch die bisherigen wissenschaftlichen Arbeiten, einschließlich der Resultate der Laryngoskopie*), erst zum kleinen Theile erworben und noch gar nicht Gemeingut desjenigen Publicums geworden sind, welches jene gerade am meisten nöthig hat. Bis dahin kann freilich noch manches Jahr vergehen, aber bis dahin mögen auch diejenigen Nichtphysiologen, die sich berufen fühlen, über Gesangsunterricht und dessen Methode zu sprechen und zu schreiben, ihr sehr unmaßgebliches Urtheil über den Werth wissenschaftlicher Forschungen auf dem Gebiete der Anthropophonik zurückhalten. Zunächst aber fragt es sich für uns, denen das obige, zwar nicht mehr ganz neue, aber doch bis jetzt den Meisten, die darin gelesen und vielleicht gar darüber geschrieben haben, sehr fremd oder fremdartig gebliebene Buch vorliegt, darum, ob der Verfasser desselben, Hr. Eyrel, wirklich der Aufgabe, die er sich gestellt, gewachsen war, und ob er wirklich Das, was er auf dem Titel seines Buches verspricht, gehalten hat. Nach dem, was er in der Vorrede und später (S. 269 ff.) sagt, scheint das allerdings der Fall zu sein. Hören wir ihn selbst.

*) Vergl. des Ref. Schrift: „Die Functionen des menschlichen Schlund- und Kehlkopfs ꝛc." Leipzig, O. Wigand. 1862.

Da die bisherigen Forscher (den Ref. natürlich nicht ausgenommen) zu keinem sicheren, verlaßlichen und genügenden Resultat gekommen sind, suchte Eyrel auf einem „ganz neuen" Wege Das zu finden, was jene nicht zu finden vermochten. Anstatt viel an sogenannten Naturstimmen zu beobachten, erforschte er vielmehr jene (?) ephemeren Uebergangsfunctionen, die durch seine an ihm und Anderen gemachten Experimente veranlaßt wurden. Er war darauf bedacht, sich „das Bild eines Stimmideals" zu schaffen und daraus mit Rücksicht auf die Beschaffenheit des Stimmorgans und auf die Gesetze der Akustik die normale Stimme abzuleiten, deren Eigenschaften den dem Stimmorgane möglichen Functionen nicht widersprechen, mit den Gesetzen der Akustik übereinstimmen, unseren ästhetischen Begriffen und Bedürfnissen entsprechen und unserem physischen Wohlbehagen und der Gesundheit zusagen. Da nun durch die aus seinem Systeme der Tonbildung abgeleitete Methode der Stimmausbildung eine solche Normalstimme (angeblich) wirklich erzielt wird, so müssen, folgert Eyrel, die supponirten normalen Functionen, auf welche seine Methode gegründet ist, unleugbar stattfinden, weil das Gegentheil nicht denkbar ist. — Weil man aber durch Eyrel's Lehrsätze jedem gesunden und lernfähigen Menschen eine gute Stimme anzubilden vermag, wird es in Zukunft keinen Mangel an großen Sängern (Tenoren ꝛc.) mehr geben, das so häufige Indisponirtsein derselben wird nicht mehr vorkommen, der Tonumfang der Sänger wird sich bis zum Ungeheueren (4—6 Octaven) steigern, die Tonsetzer werden daher nicht mehr an die bisherigen Schranken gebunden sein: kurz, es eröffnet sich jetzt, Dank Eyrel's Bemühungen, eine wahrhaft goldene Zeit nicht nur für die Gesangskunst, sondern auch für die Declamation und alle anderen Lebensverhältnisse, welche durch Stimme und Sprache getragen und gehoben werden.

Nach diesen Versicherungen muß allerdings der Leser eine Schrift, in welcher alle diese Geheimnisse klar und deutlich mitgetheilt werden, für eine sehr wichtige halten und sich bemühen, deren Inhalt sich recht gründlich und vollständig anzueignen. Aber der hinkende Bote kommt nach. Ref. zweifelt zwar nicht im Geringsten daran, daß Eyrel viel menschliche Stimmen auf den verschiedenen Stufen ihrer Entwickelung beobachtet haben und wol auch, vielleicht mehr, als andere Gesanglehrer, eine gewisse praktische Fähigkeit besitzen mag, der Naturthätigkeit beim Uebergange aus einer niederen Stufe in eine höhere

nachzuhelfen; aber er muß auf der anderen Seite leider auch als seine Ueberzeugung aussprechen, daß Hrn. Eyrel fast alle Eigenschaften eines wahren, die Wissenschaft zu fördern fähigen Physiologen abgehen, indem er weder die dazu nöthigen physikalischen und insbesondere akustischen Vorkenntnisse besitzt, noch auch eine nur einigermaßen genügende anatomische und physiologische Kenntniß der bei den Phänomenen der Stimm- und Sprachbildung thätigen Organe und Functionen sich erworben hat, ja in ächt laienhafter Weise nicht einmal fähig zu sein scheint, die bisherigen wissenschaftlichen Leistungen auf diesem Gebiete sich gehörig zu eigen zu machen und zu benutzen. Eyrel hat sich angemaßt, mit Ignorirung oder Beseitigung des bisher durch exacte Forschungen und Combinationen Gefundenen und wissenschaftlich Begründeten, wo es nicht in seinen Kram paßte, ein sowol wesentlichen physiologischen Gesetzen und Thatsachen, als auch der gesammten Logik oft widersprechendes Machwerk seiner Phantasie zusammenzusetzen, seiner Gesangsschulweisheit anzubequemen und dasselbe als „Physiologie der menschlichen Tonbildung" auf den Markt zu bringen.

Das sind arge Vorwürfe, die nachgewiesen werden müssen, was jedoch nicht allzuschwer sein wird. Wir wollen zu diesem Zwecke zuerst Eyrel's Ansichten über die menschliche Stimme, deren verschiedene Entwickelungsstufen und sonstige Phänomene kennen lernen, sodann aber die Theorie betrachten, durch welche er seine empirischen Errungenschaften zu erklären und in Zusammenhang zu bringen sucht.

Hier stößt uns, wenn wir uns, was nicht leicht ist, einigermaßen durch das Buch durchgearbeitet haben, vor Allem die befremdliche Erscheinung auf, daß Eyrel seiner Theorie des Mechanismus der verschiedenen Tonphänomene eine sogenannte Phänomenologie derselben, oder eine Definition der von ihm unterschiedenen Stimmarten und Abarten, Register, Modificationen, Entwickelungsstufen 2c., kurz alles Dessen, worauf es bei der Stimmbildung und Entwickelung zunächst ankommt, so gut wie gar nicht vorausschickt, sondern vielmehr sofort diese verschiedenen Stimmphänomene aus seiner Theorie herausconstruirt, daß er also bei seinen Untersuchungen von hinten anfängt und vorn aufhört. Er erwähnt zwar schon in seinem ersten Abschnitte (einleitende allgemeine Begriffe) Etwas vom Singen, von Stimmfähigkeit, von den Mitteln zur Entwickelung derselben, von Stimme, Tauglichkeit und Verlust derselben; aber da, wo man eigentlich die Phänomenologie der Stimme erwarten sollte, finden wir plötzlich einen Abschnitt mit der Ueberschrift „Physiologie der Stimme", in welchem er nur von Dem, was er unter „normaler Stimme" versteht, Einiges aussagt, was einer Definition und Versinnlichung ähnlich sieht. Wenigstens spricht er von deren Grenzen, Klangstärke, Gleichartigkeit und Gleichförmigkeit, Euphonie und deren Erweiterungsfähigkeit (beiläufig bis auf 6 Octaven!); aber schon hier mischen sich theoretische Sätze oder vielmehr Voraussetzungen, die oft Nichts weniger als haltbar sind, hinein, bis er mit dem zweiten Artikel (Gesetze der menschlichen Tonbildung) gleichsam in lauter Theorie aufgeht und seine Functionslehre des Kehlkopfes zur Grundlage eines Systemes macht, das an Abenteuerlichkeit seines Gleichen sucht. Von nun an erfährt man durchaus Nichts mehr von den verschiedenen Stimmphänomenen, was an die herkömmlichen, jedem Sänger und jedem gebildeten Gesangsfreund geläufigen Begriffe und Ausdrücke erinnerte; sondern man begegnet einer Reihe neuer Namen für die Stimmphänomene und die von Eyrel unterschiedenen Stimmkategorien, welche er nach der Vorstellung, die er sich vom Mechanismus derselben macht, gebildet hat. Um dem Leser hinsichtlich dieses sehr schwierigen und schwulstigen Gegenstandes wenigstens einigermaßen verständlich zu werden, müssen wir ihn zuvörderst mit der Grundlage seiner ganzen „Physiologie", mit den Functionen des Kehlkopfes, wie Eyrel sie sich vorstellt, bekannt machen, dabei jedoch hinzufügen, wie sie sich wirklich, factisch verhalten.

Bekanntlich wird die Stimmritze oder das wesentliche Stimmorgan von den beiden sogenannten Stimmfortsätzen der beweglichen Gießkannenknorpel und von den Stimmbändern gebildet, welche von den Spitzen dieser Fortsätze nach vorn bis zu dem Winkel verlaufen, unter welchem die beiden Schildknorpelplatten zusammenstoßen. Beim gewöhnlichen Athemholen stehen die Stimmfortsätze einige Linien von einander ab, und die ganze Stimmritze bildet bei dieser Function ein gleichschenkliges Dreieck, dessen Basis nach hinten, dessen Spitze nach vorn gekehrt ist. Bei völliger Unterbrechung oder dem Anhalten des Athems werden die das hintere Drittel dieses Dreiecks begrenzenden Stimmfortsätze einander bis zur völligen Berührung genähert und fest zusammengedrückt, die Stimmbandmuskeln contrahirt und dadurch die Stimmbänder gleichfalls auf einander gedrückt, so daß die Stimmritze völlig geschlossen ist und keine Luft durch sie entweichen kann. Behufs der Tongebung werden die Stimmfortsätze bis zur mehr oder weniger vollständigen Berührung zusammengeschoben, so daß sich das Dreieck in einen Spalt verwandelt, durch welchen die exspirative Luft streicht und dabei die Stimmbänder in mehr oder weniger austragender Dicke und Tiefe in Schwingungen versetzt, welche zunächst und wesentlich den Ton erzeugen. Die Stimmbänder selbst sind prismatisch, bestehen aus einem sehr elastischen Ueberzuge und einem aus parallelen Muskelfasern bestehenden Körper (Stimmbandmuskel); und je nach den verschiedenen Spannungs- und Contractionsgraden dieser Gebilde und nach den Graden der Kraft, welche sie gegen einander bewegt, fallen auch die Schwingungen derselben verschieden aus, sowol nach Zeit, als auch nach Umfang und Richtung. Auf diesen verschiedenen Verhältnissen sowie auf den verschiedenen Dimensionen und Structureigenschaften der dabei betheiligten Organe und den verschiedenen Tensionsgraden der exspirativen Luft beruhen sämmtliche Modificationen der Töne, welche natürlich eben so zahlreich sein müssen, als die bei dem Zusammenwirken der einzelnen ursachlichen Bedingungen eintretenden Möglichkeiten.

Eyrel dagegen nimmt am Kehlkopfe nur vier Hauptfunctionen an, aus deren verschiedener Operation und Cooperation er alle von ihm als specifisch angenommenen Kategorien oder Modificationen der Tonbildung zu erklären sucht, nämlich 1) die Spannung der Stimmbänder durch den Musculus crico-thyreoideus, 2) die Verdichtung der Stimmbandkörper durch Contraction der dieselben constituirenden Muskelfasern, 3) die Annäherung der Stimmbänder durch Zusammentritt der Stimmknorpel (s. oben), und 4) die mehr oder weniger vollkommene Verschließung der ganzen Glottis, wenn Nr. 2 und 3 zusammenwirken. Darin nun, daß er diesen Glottisschluß als eine selbständige Hauptfunction des Kehlkopfes neben die anderen hinstellt, liegt, wie wir bald nachweisen werden, der Grund- und Cardinalfehler der ganzen Eyrel'schen Theorie, in welcher nämlich der Theilschluß, d. h. die partielle Verschließung der ligamentösen Stimmritze, als etwas von Verdichtung und von Schluß der Knorpelglottis Unabhängiges und neben diesen beiden Factoren selbständig Bestehendes angenommen wird. — Was nun die Tonbildung und deren verschiedene Grade anlangt, so unterscheidet Eyrel zuvörderst eine

normale und eine anomale Tonbildung. Bei ersterer soll die Knorpelglottis stets geschlossen sein und die phonische Glottis (Bänderglottis) bei Eintritt der Schwingungen einen linienförmigen Spalt bilden. Bei letzterer kann die Knorpelglottis mehr oder weniger offen stehen, und die Glottisränder begrenzen eine mehr oder weniger elliptische Oeffnung (weite Tonbildung, mit ganzer oder mit phonischer Glottis). Tonabstufende Factoren nimmt Eyrel drei an: Spannung, Verdichtung und Theilschluß; und je nach deren verschiedener Betheiligung unterscheidet er eine ein-, zwei- und dreithätige Tonbildung. Jeder dieser drei Factoren soll sowol einzeln, als auch mit dem einen oder den beiden anderen vereint wirken können. Je vollständiger diese Zusammenwirkung, desto größer die Tonreihe. Bei der normalen Tonbildung sind daher alle drei Factoren in Thätigkeit, obwol nach Umständen einer vor dem anderen vorherrschen kann und sogar muß. Die Anomalien der Menschenstimme theilt Eyrel in allgemeine oder systematische, und in Naturstimmen oder specielle (individuelle) Anomalien. Im Allgemeinen kann nach Eyrel bei der anomalen Tonmechanik die Glottis bald in ganzer Länge offen sein, bald nur von den Stimmbändern gebildet werden, und die Tonbildung eine weite oder enge, eine ein-, zwei oder dreithätige sein. Wenn bei zwei- oder dreithätiger Tonbildung behufs der Tonerhöhung die Spannung früher ihr Maximum erreicht, als der andere Factor oder die beiden anderen Factoren; so entstehen überspannte Töne, während sie mäßig sind oder bleiben, wo beide Factoren gleichmäßig fortschreiten. Uebermäßig werden die Töne, wenn die Verdichtung nicht genug abnimmt. Unterspannte Töne entstehen bei zweithätiger Tonbildung, wenn behufs der Tonerniedrigung zu viel abgespannt, dagegen zu wenig am Theilschluß geändert wird. Untermäßig fallen die Töne aus, wenn dabei die Verdichtung nicht genug zu, der Theilschluß zu viel abnimmt. Wenn bei ungleichem Zusammenwirken der drei Factoren die Tonreihe durch Excedirung des einen oder anderen Factors früher ihr Ende erreicht hat, als sie überhaupt zu leisten vermögen, so kann sie durch ein neues Verhältniß der Factoren fortgesetzt und so annäherungsweise das richtige Verhältniß des mäßigen Tones wieder eingesetzt werden, worauf wieder nach einigen Tonstufen eine neue Excedirung erfolgen und diese abermals durch Einsatz eines mäßigen Tones ausgeglichen werden kann u. s. w. Beim Aufsteigen beginnen diese Einsätze mit einem mäßigen Tone, der allmälig übermäßiger oder überspannter wird; beim Absteigen wird der mäßig eingesetzte Ton allmälig untermäßiger oder unterspannter. Verminderte Töne sind solche, welche vom tiefsten Tone an ohne Spannung mit verminderter Verdichtung (mit oder ohne Theilschluß) erzeugt werden. Bei einer gewissen Höhe werden sie mehr entwickelt. Die Hauchstimme beruht auf einthätiger Tonbildung mit ganzer Glottis; sie geht bei steigender Tonhöhe durch Theilschluß oder Verdichtung in eine bessere Klangart über. Fistel ist einthätige Tonbildung (bei Theilschluß) mit geschlossener Knorpelglottis. Falset ist zweithätige Tonbildung (Spannung und Theilschluß) mit phonischer Glottis und dünnen Stimmbändern, entwickelt mehr Ton und reicht eben so hoch, aber nicht so tief, als die Fistel. Die subnorme Stimme endlich entsteht, wenn man, bei absteigendem Falset der Fistel sich nähernd, die Verdichtung beginnen läßt und dabei Spannung und Theilschluß ihrem Minimum nahe kommen. Sie läßt sich mittels Verdichtung nach unten noch weiter (mit verminderten Tönen) vertiefen. Uebrigens läßt Eyrel den Namen Register nur für die drei letztgenannten abnormen Stimmarten gelten, nennt aber die gleichartige Bruststimme nicht so. Verwandtschaften und Uebergänge bestehen: zwischen zwei Verdichtungs- und Spannungsreihen, zwischen verminderten und unterspannten dreithätigen Tönen, zwischen unterspanntem Falset und Fistel; subnorme Töne gehen durch Uebermäßigkeit in Brusttöne über, ebenso werden Brusttöne durch Untermäßigkeit subnorm, die Hauchstimme wird leichter als die Fistel dreithätig, das Falset geht durch subnorme Töne in Brusttöne über, verminderte Töne provociren leicht verdichtete oder unterspannte u. s. w. — Zu den Naturstimmen gehören nach Eyrel die Stimmen der Kinder, die Phänomene, welche die Pubescenz begleiten, und die individuellen, besonders durch Vernachlässigung der Stimmbildung während der Kindheit und der Mutation erzeugten Anomalien, z. B. die sogenannten Kehlstimmen, das grelle und nasale Timbre, die gedeckten Töne u. a. m. — So lange die angeborene Fähigkeit, Stimme zu bilden, noch nicht zur Kunst entwickelt ist, ist die Stimme noch nicht normal und bringt obige Abarten (Register) hervor, die jedoch in ihrer Art auch gewissermaßen vollkommen gedacht werden können. Auf der Vorstufe der Entwickelung steht die Hauchstimme, als erster Grad der Tonbildungsentwickelung ist die Fistel anzusehen, als zweiter Grad der Uebertritt in die enge Tonbildung, zunächst das Falset, und als dritter Grad die dreithätige subnorme Stimme, die bei fernerer Ausbildung in den vierten und letzten Entwickelungsgrad, die normale Stimme, übergeht. Dasselbe gilt von der allmälig in Bruststimme übergehenden Verdichtungsstimme. In welcher Weise nun dieses Ziel nach Eyrel's Ansichten und Erfahrungen durch die Wirkungen der Gewohnheit, der Wechselwirkung der vorherrschenden und geübteren Töne auf die weniger geübten, durch den Entwickelungsproceß, durch die Ausgleichungsphänomene, durch die Wirkungen der auf- und absteigenden Tonfolge, durch Rückwirkung der Lautbildung u. s. w. endlich erreicht wird, welche kritischen Erscheinungen dabei wahrzunehmen sind, und welche Täuschungen oder Irrungen des Bewußtseins dabei vorkommen können; damit sich bekannt zu machen, müssen wir den Leser auf das Original selbst verweisen.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Wien.

Prüfungen am Conservatorium.

Soll in Kürze über denjenigen Standpunct Recht gesprochen werden, welchen unser hiesiges Conservatorium einnimmt; so stellen die diesjährigen Ergebnisse seiner Leistungen, gleich jenen der verflossenen Jahre, eine auf den beziehungsweise höchst möglichen Punct gegipfelte Vollendung der Technik in All und Jedem heraus, was zur Erzielung dieser künstlerischen Ausbildungsstufe gehört. Es ist dies ohne alle Frage der nächste und gewichtvollste Schritt zu jenem urbildlichen Ziele alles künstlerischen Darstellungslebens überhaupt, das sich in dem Ausdruck: Poesie der Technik, wol am Bündigsten zusammenschließen läßt. Das Bedenkliche dieser Tendenz liegt aber in der Klippe des möglicherweise eintretenden, weil in der That schon allzuoft erfolgten Verknöcherns im einseitig Technischen. In Süddeutschland, und vollends in Wien, hat durch allzulange Frist der Schwerpunct künstlerischer Darstellung blos im Cultus der Technik engsten Sinnes geruht. Auf ein Hindurchdringen zu wahrhaft geistigem Erfassen ist hier erst in allerneuesten Tagen Bedacht genommen worden.

Und so haben denn auch bei den eben stattgefundenen Prüfungen nur einzelne, reicher begabte Schülertalente ein Vordringen zu Höherem bekundet. Dies gilt u. A. in der Clavierausbildungs-Classe, an deren Spitze Hr. Prof. Dachs, von den Damen Wirschinger, Tietz und Rezac, und den HH. Hans Schmitt, W. Schener und J. Rubinstein. Alle Ehre jenen Schülern, denen die Claviermusik von Seb. Bach bis auf Liszt in deren hervorragendsten Spitzen und Mittelgliedern so geläufig geworden, daß sie weit über das Formelle der Correctheit hinaus, auch die Stimmung der gewählten Tonstücke theils gelungenen Sinnes anzudeuten, theils sogar im großen Ganzen wie in jedem Einzelnen treulich und merkbar selbstdurchlebend abzuspiegeln wissen. Ehre auch derjenigen Lehrkraft, welche den guten Boden erkannt und zu solcher Ausbildungsstufe geführt hat. Nicht minder Erfreuliches ist aus der sogenannten Elementarclasse der Clavierschüler hervorgegangen. Prof. Ramesch dringt vor Allem auf das Herausstellen eines markigen, aus dem Innersten des Instrumentes durch den Fingerdruck erzielten, im ächten Sinne mannhaften Anschlages. Er läßt das Pedal in den seltensten Fällen zur Anwendung kommen. Demungeachtet wirkt das Gespielte immer nachhaltig. Auch Ramesch's Programm zeigt das Bemühen, den Gesichtskreis seiner Zöglinge möglichst zu erweitern. Im Hinblicke auf sein Fach, den Elementarunterricht, ist es dem gründlichen Lehrer zu großem Lobe anzurechnen, daß er — Angesichts der technischen und selbst der Geschmacksseite — Clementi's „gradus ad parnassum", diesen von den allerwenigsten modernen Clavierlehrern gekannten, und wenn dies, arg vernachlässigten Codex, zur Bibel des Clavierspiels erkoren. Auch hier hat sich manches kernige Talent vernehmen lassen. Es fällt dies um so rühmenswerther in die Wagschale, als Ramesch lediglich über weibliche Zöglinge zu befehligen hat, denen im Allgemeinen der böse Dämon der Verschwommenheit und Marklosigkeit angeboren zu sein scheint.

Die Violinclassen boten in ihrem dreifach gegliederten Stufengange theils Gutes, theils wirklich Hervorragendes. In den zwei ersten Classen, deren eine von Prof. Hellmesberger (dem Vater) gelenkt, die zweite von Prof. Heißler befehligt wird, fiel das meiste Gewicht auf die technisch großentheils makellosen, in ihren äußersten Spitzen sogar bis zu bestimmter Grenze bedeutenden Leistungen der Zöglinge. In Hellmesberger's Classe war es das regelrecht vollgültige Beherrschen des Gesammtinhaltes der sogenannten materiellen Technik, das uns die Ergebnisse einer in aller Art gründlichen, gewissenhaften Elementarschule des Violinspiels wahrnehmen ließ. Heißler's Cursus wies unter seinem Besten schon manchen kecken und sicheren Griff in das Gebiet der durchgeistigteren Technik auf. Dagegen hat Hellmesberger's (des Jüngeren) Schule bereits drei, ich möchte sagen bis zu gewisser Stufe schon ausgeprägte Virtuosencharaktere hingestellt, deren einer, H. Grädener, das plastisch in sich abgeschlossene deutsche, L. Risegari das stürmende und drängende südliche Künstlervollblut, L. Blau endlich die schon zu einer gewissen Versöhnungsstufe beider vorhergenannten Elemente hindurchgedrungene Individualität vertritt. Gleichen Schritt mit den bezeichnenden Merkmalen der einzelnen Schüler dieser drei Geigenclassen hält auch die Art des polyphonen Zusammenspiels sämmtlicher Zöglinge eines jeden der drei Curse. In der ersten Reihe führt der Metronom und das vom Componisten gegebene Betonungszeichen das unerbittlich strenge Scepter. Die zweite — wie bemerkt Heißler'sche — Classe wußte schon mit freierem Farbenmischungsvorgange in ihr Zeug zu gehen, ohne eben in die Klippe eines crimen laesae partiturae sich zu verstricken. Die dritte Classe endlich hat auch nach diesem Hinblicke schon einen gewissen Bund von Schule und eigenem Leben, von Nothwendigkeit und Freiheit, von Erlerntem und Angeborenem herauszustellen vermocht.

Wenn Prof. Schlesinger's Violoncell-Schule und C. G. P. Grädener's Gesangsausbildungs-Classe im Jahre 1862 minder Erfreuliches zutage gefördert, als von diesen beiden in ihrer Art hervorragenden Künstlern erwartet werden mochte; so wolle erwogen werden, daß selbst der gewiegteste Lehrer ohne feste Grundlage eines nach irgend einer oder nach mehreren Seiten hin bildungsfähigen Talentes höchstens Dressur, und selbst diese nur bis zu einem gewissen Puncte, zu Wege bringen kann. — Günstigere Resultate, als der Letztere, hat ohne Zweifel Frau Andriessen, eine gleich begabte, wie gründlich durchgeschulte Gesangspädagogen- und Darstellernatur, erzielt. Dies gilt sowol bezüglich guter, ausgeglichener Stimmbildung, sprach- und tonrichtiger Declamation, als rücksichtlich sinniger Betonung der von ihr sehr tactvoll gewählten Prüfungsaufgaben. Wer aber, gleich jener Dame, unter neun aus zwei Jahrgängen vorgeführten Schülerinnen mindestens vier mit allem angeborenen, stimmlichen und geistigen, Rüstzeuge versehene frische Kräfte, und unter diesen über zwei schon jetzt in jeder Richtung hervorragende Talente zu gebieten hat: dem wird das Arbeiten ungleich leichter, als dem unter dem Drucke jeder Art widriger Verhältnisse zum Operiren gedrungenen Lehrer. Es muß dem Feingefühle der Lehrerin eingeräumt werden, dem glücklichen Instincte ihrer Schülerinnen auf die einzig richtige Fährte ächten Singens verholfen zu haben. Dies gilt sowol von dem äußerst gewählten, weil gewissermaßen historisch gegliederten und mit vorwiegend guter Musik aller Kunstepochen gebildeten Programme, als von den hier dargelegten Leistungen. Nur wolle die geist- und verdienstvolle Lehrerin ein sorglicheres Augenmerk der Art des Vocalisirens ihrer Zöglinge widmen. Es ist dies ein Punct, der selbst bei den Besten ihrer Classe noch sehr im Argen liegt.

Auch die Prüfungen der Bläser-, Contrabaß- und Elementargesangsschule sollen Befriedigendes herausgestellt haben. Ich kann jedoch über diese Puncte nur vom Hörensagen berichten. — Die Generalbaßschule hat in diesem Jahre nur ein einziges Talent von Bedeutung ergeben. Es ist dies ein leider in frühester Jugend erblindeter Zögling, Namens R. Labor. Die scharf treffenden Antworten des Jünglings auf die schwierigsten, ihm gestellten theoretischen Probleme erregten eben so großes Aufsehen, als der Umstand, daß Labor, beim bloßen Regelstoffe nicht stehen bleibend, gar manche sehr spitzfindige harmonische Combination, ohne auch nur eine Claviertaste zu berühren, seinen schreibkundigen Collegen in die Feder dictirte, und das von ihm Eingesagte in der That nach allen Beziehungen sich als probehaltig erwiesen hat. Wie ich höre, soll Labor einer der gründlichsten Bach-Kenner unter den hiesigen Conservatoristen sein, und — vom Forscher- und Schaffensdrange innerlichst beseelt — eine ganz eigenthümliche Versinnlichungsmethode der Notenzeichen für Blinde erfunden haben, über deren Ergebnisse ich Ihnen, nach demnächst genommener Einsicht, eingehend zu berichten gedenke. Jedenfalls muß die Sache praktischen Halt und Kern haben. Labor's Leistungen selbst sind hierfür das beredteste Zeugniß.

Wie bekannt, wirkt seit Jahren schon Sechter als Lehrer der Harmonik und Contrapunctik am hiesigen Conservatorium. Es ist dies ein Mann, welcher von Jedem, der ihn kennt, im-

mer mit großem Respecte vor seinem Wissen und Können, zugleich aber auch mit der stereotypen Clausel genannt wird: er sei ein bloser Stubengelehrter, ein hohler Formalist, der es in keiner Weise verstehe, anregend auf junge, schaffensmuthige Talente zu wirken. Man hat an dem würdigen und in seiner Art vielleicht jetzt in Süddeutschland einzig dastehenden Manne lange genug gemäkelt, gekrittelt und gekeʒert. Endlich ist man gar so weit gegangen, ihm am hiesigen Conservatorium nicht etwa einen Amanuensis oder Ablatus, sondern einen Mann hinzustellen, der mit der illusorischen Sendung betraut worden ist, das bei Sechter auf keine Weise Erlernbare den Zöglingen wie durch einen Zauber einzugießen. Wen aber hat man erwählt, um den Schülern über Satzbau, Form, Organik, Rhythmik, kurz über Dasjenige, was man eigentlich componistisches savoir faire und praktisch-musikalische Aesthetik nennt, nicht blos zu sprechen, sondern auch mit ermuthigendem Beispiele voranzugehen? Wieder einen Formalisten, einen Schablonenmusiker, freilich anderer, doch nicht minder bedenklicher Art. Das Loos traf einen zwar gründlich gebildeten, aber im Mendelssohnismus festgerannten, keines höheren Aufschwunges, weder nach vor-, noch nach rückwärts fähigen Doctrinair, nämlich Hrn. Capellmeister Dessoff. Mahnt solcher Vorgang nicht an das uralte „incidit in Scyllam, qui vult evitare Charybdim? Was Wunder also, wenn die Erfolge solchen Wirkens auch nichts Mehr ergeben haben, als eben wieder Formalismus? Wer z. B. wie die beiden Dessoff'schen Zöglinge, Hr. Kirchhofer und Rubinstein jun., schon in den sogenannten ersten Theilen (Ersterer brachte ein Streichquartett, Letzterer ein Claviertrio) Alles ausplaudern will, was in der Schule und durch emsige Lecture der — Mendelssohn'schen und Mendelssohnisten — Partituren zu Eigen gemacht worden, dem bleibt Nichts übrig für den zweiten Theil, der sich zum ersten ja doch bekanntlich so verhält, wie Verwickelung zur Exposition. Ein ungleich frischeres Talent ist das eines dritten, wol nur uneigentlich sogenannten Dessoff'schen Schülers. Ich meine hiermit den — wie ich höre — früher dem Leipziger Conservatorium anvertraut gewesenen Hrn. Fr. Löwenstamm. Von diesem jetzt hier seßhaften, und vielleicht bei Dessoff manches ihm entschwundene Hauptmann'sche nachholenden jungen Manne wurde bei diesem Anlasse ein Streichquartettbruchstück (erster Satz und Andante mit Variationen) gegeben. Das Fragment legt von eben so unläugbarer Gedankenfülle und Frische, wie von gewandter Arbeit Zeugniß ab und erinnert speciell an gar nichts schon Dagewesenes. Es beweist vielmehr nur ganz im Allgemeinen, daß und in welchem Grade der junge Mann bisher mit Nutzen gehört und gelesen.

Das bei Weitem wichtigste, weil vor jedem Erstarren in einseitigem Musikerthum bewahrende, rein wissenschaftliche Moment, dessen Pflege sich am hiesigen Conservatorium leider freilich nur auf sogenannte Declamationslehre beschränkt, ist leider aus der diesjährigen Prüfungsreihe entfallen. Julius Schwenda, seit etwa zwei Jahren mit der Pflege dieses hochwichtigen Zweiges betraut, war durch Krankheit verhindert, die Ergebnisse seines Wirkens herauszustellen. Vor wenig Tagen hat man ihn begraben. Er war ein eben so reges, liebevolles Künstlergemüth, wie ein in ächt wissenschaftlicher Schule auferzogener Denkerkopf. Manches sinnige Gedicht, mancher kernige Forscheraufsatz seiner gewandten Feder liegt jetzt unverwerthet da. Er selbst, der treueste, biederste aller Freunde, Jedem werth, der ihm je näher getreten, war erst am Rande des Grabes auf eine Art grünen Zweiges gekommen. Ihm bleibt das treue Andenken aller Derer, denen er Freund und Bruder gewesen. 8.

Aus Königsberg.

Saisonbericht.

(Fortsetzung.)

Indem wir von der Oper zu den Concerten kommen, bilden den Uebergang zu den eigentlichen (Saal- und Kirchen-) Concerten diejenigen im Theater, d. h. die auf der Bühne veranstalteten, welche gewöhnlich als „große" angekündigt werden.*) Zuerst ist hier Anton v. Kontski zu nennen, welcher am 28. Novbr. ein „großes", am 30. Novbr. sein „zweites und letztes" und am 1. Decbr. ein „Abschiedsconcert" gab. Er spielte in denselben theils classische Compositionen, nämlich ein Concert von Mozart mit Begleitung des Orchesters, Beethoven's Cismoll-Sonate, Weber's „Aufforderung zum Tanz" und Allegro einer Sonate; theils eigene, darunter eine „Concert-Symphonie" mit Begleitung des Orchesters, seinen neuen, dem Könige von Preußen gewidmeten „Krönungsmarsch", Phantasien, Tänze u. dgl. Am 7. Decbr. gab er in der Aula der Universität den Studirenden eine Anzahl Vorträge zum Besten. — Am 26. Decbr. spielte zwischen und nach Singspielen Hr. Steffens, Solovioloncellist der k. k. Capelle zu St. Petersburg, im Saaltheater**) die bekannte Méditation über das Bach'sche Präludium von Gounod und ein Paar Compositionen von Piatti und Servais. — Am 16. Mai zwischen zwei Possen „großes Concert", wobei ein Frl. Johanna Klein, nach einer Ouverture und durch Flöten-Variationen unterbrochen, Arien aus „Orpheus" von Gluck und aus „Tancred" von Rossini sang. — Am 17. Juni sang Frl. Bertha Ruhr, eine geborene Königsbergerin von hübschem Talent, im Theater (mit der neu engagirten Frau v. Stradion) zwei große Arien und Duetten aus Bellini's „Romeo" und Meyerbeer's „Prophet" (vergl. auch unten). — Endlich wollen wir noch anführen, daß am 20. April Schiller's „Gang nach dem Eisenhammer" mit B. A. Weber's Musik im Theater vorgetragen wurde.

Nachdem die philharmonische Gesellschaft, ursprünglich ein in den dreißiger Jahren von E. Sobolewski gestifteter, von ihm aber sehr bald wieder aufgegebener Orchesterverein, der vor einigen Jahren auch einen Singverein aufstellte und in dieser erweiterten Gestalt nicht ohne Prätension auftrat, nicht nur den letzteren aufgegeben, sondern nun etwa seit Jahr und Tag ganz aufgehört hat, ist die Musikalische Akademie, wie die älteste, so gegenwärtig die einzige Gesellschaft, welche große öffentliche Concerte für gemischten Chor und Orchester veranstaltet. Sie steht seit ihrem Beginn unter der Oberleitung dessen, der sie 1843 mit E. Sobolewski stiftete, des Dr. Zander. Musikdirector ist seit Pätzold's Tode der Theater-Capellmeister Laudien, Stellvertreter desselben gegenwärtig, nachdem Adolf Jensen die Stelle eines

*) Es herrscht hier der Sprachgebrauch, daß die entweder nur kurze Zeit dauernden, wie die nach oder zwischen den Vorstellungen im Theater stattfindenden, sowie die ihrem Inhalte nach unbedeutenden Concerte „Große Concerte" genannt werden, dagegen die bedeutenden und wirklich großen schlechtweg „Concerte".

**) Dem ehemaligen Concertsaale des Schauspielhauses, der seit einiger Zeit auch zu einem Theater eingerichtet ist, wo an Sonn- und Feiertagen gleichzeitig Stücke und kleine Opern aufgeführt werden.

Musikdirigenten, die er seit Pätzold's Tod ein Jahr lang verwaltet, niedergelegt, der Nachfolger Pätzold's, der Schloßorganist und Seminarmusiklehrer Heidler.

Unter grundsätzlicher Ausschließung der Opernmusik von ihren Uebungen und Aufführungen, wendet sie sich allerdings, dem Wesen der Akademien entsprechend, hauptsächlich den großen Werken der classischen Meister zu, aber keineswegs einseitig und die neueren Compositionen meidend. Wir heben dies ausdrücklich zur Berichtigung einer Bd. 55, S. 230 d. Bl. aufgestellten Behauptung hervor, in der es heißt: „nur ist zu bedauern, daß sich dieselbe so selten an neuere Werke wagt, doch das ist — Princip des Institutes".*) Wir wollen davon nicht reden, daß der Ausdruck „wagen" hier gar nicht herpaßt; denn was gäbe es zu wagen? Daß die Akademie so wenig vor musikalischen Schwierigkeiten, als vor äußerlichen, namentlich auch vor der Gefahr pecuniärer Opfer, bei der Wahl ihrer Programme zurückschreckt, da sie sich denselben formell wie materiell gewachsen fühlt, ist hier allgemein bekannt. Aber sachlich ist die Behauptung falsch; wer sich der Concertprogramme der Akademie in den 19 Jahren ihres Bestehens erinnert, wird finden, daß sie fortgesetzt nicht nur neuere, sondern auch neueste Werke aufgeführt und in Königsberg eingeführt hat, und zwar zuweilen mit beträchtlichen pecuniären Opfern: so nicht nur Werke von Tomaschek, Spohr und viele Werke Mendelssohn's bald nach ihrem Erscheinen („Elias", „Christus", „Walpurgisnacht", Psalme, Motetten), sondern auch R. Schumann, dem geradezu die Akademie mit vieler Mühe hier erst das Terrain erobert hat („Paradies und Peri" schon 1846, „Pilgerfahrt der Rose", Ouverturen zu „Manfred", „Genoveva"), Niels Gade („Comala"), Stern („Cherusker"), M. Hauptmann, Kühmstedt, C. Reinecke, R. Franz, F. Hiller, G. Kittan, Chr. Fink, E. Sobolewski, H. Pätzold rc. Uebrigens mußte die obige, hiermit hinreichend widerlegte Bemerkung um so mehr auffallen, als sie unmittelbar nach Mittheilung eines Concertprogrammes der Akademie gemacht war, welches zwei ganz neue Compositionen (Chr. Fink Op. 8 und M. Hauptmann Op. 43, 2) enthielt.

*) Hier scheint uns ein Mißverständniß obzuwalten. Es handelt sich hier nicht blos um Werke anerkannter Tonsetzer oder Solcher, die einer bereits anerkannten Richtung angehören, sondern wesentlich um Kunstschöpfungen, für die eine ausreichende Basis im Publicum noch nicht vorhanden ist. Auch das Erstere verdient alle Anerkennung, und es ist dieselbe dem in Rede stehenden Kunstinstitute ohne Widerrede zu zollen; das Zweite aber ist das Wichtigere, und hierauf bezieht sich auch der Ausdruck „wagen". In dieser letzteren Beziehung aber läßt sich, den weiteren Angaben zufolge, eine unzweifelhafte Lücke in den Königsberger Programmen wahrnehmen. D. Red.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. — Musikalische Abendunterhaltung im Conservatorium der Musik. — Die am 15. August im großen Musiksaale des Conservatoriums stattgefundene Abendunterhaltung erregte unser Interesse dadurch, daß in derselben nur Gäste sich producirten. Zuerst war es Frau Bremer aus Rotterdam, die eine Arie aus „Idomeneo" und eine andere von Rossini zu Gehör brachte. Obgleich der Sängerin gute Stimmmittel nicht abzusprechen sind, so ist ihre Stimme selbst doch keineswegs in wünschenswerther Weise ausgebildet; würde sich dieselbe noch einer tüchtigen Schule unterziehen, so wäre eine bessere Verwendung der ihr zu Gebote stehenden Mittel sicherlich noch zu erreichen. — Hr. Bremer, der Gatte genannter Sängerin, zeigte sich in doppelter Eigenschaft, und zwar als Componist und als Pianist, indem er ein selbstcomponirtes Clavier-Concert im Arrangement zu zwei Clavieren — das zweite Piano von Frau Bremer gespielt — producirte. Zwar ist das Concert gerade nicht reich an originellen Ideen, doch zeugt es von fleißiger Arbeit und kennzeichnet den Tonsetzer als einen tüchtig geschulten Musiker. Besonders effectvoll und am Bedeutendsten erschien uns der letzte Satz, der mehr eine orchestrale Wirkung hervorbrachte. Als Pianist bewies Hr. Bremer eine tüchtig ausgebildete und deutlich ausgeprägte Technik mit scharf markirtem Anschlage. — Außer den Genannten hörten wir noch den Violoncellisten Hrn. Arved Poorten aus Petersburg im Vortrage eines eigenen Concertes für sein Instrument mit Pianoforte-Begleitung, das ein Virtuosenstück im besseren Sinne genannt zu werden verdient. Seine Technik ist eine durch und durch vollendete, und sein Ton besitzt Stärke, Kraft und Fülle in hohem Grade, weshalb er auch zu allgemeinem Beifallssturme hinriß. β. —

Kreuzburg a. W. Auch bei der diesjährigen allgemeinen Weimarer Lehrerversammlung wurde in gewohnter Weise der Musik Rechnung getragen. Neben den rein pädagogischen Vorträgen figurirte auch ein musikhistorischer vom Organist Gottschalg aus Tiefurth bei Weimar über den Componisten und musikalischen Schriftsteller Michael Prätorius, welcher am 15. Februar 1571 in dem obengenannten thüringischen Städtchen geboren wurde. Außer verschiedenen Männerchören, welche wie z. B. die bekannte effectvolle Hymne des Herzogs Ernst zu Gotha, Mozart's „Brüder reicht die Hand zum Bunde rc." unter der Leitung des Cantor Bardorf daselbst vorzüglich zur Geltung kamen, concentrirte sich die Aufmerksamkeit der zahlreich Versammelten besonders auf das Kirchenconcert, dessen Programm der obengenannte wackere Cantor loci in Gemeinschaft mit dem Festdirigenten, Hofcantor Müller-Hartung aus Eisenach, des verewigten Kühmstedt Lieblingsschüler und Nachfolger, entworfen hatte. Das Concert wurde würdig eröffnet durch zwei Chorsätze unseres Landsmannes M. Prätorius: „Christe, du Lamm Gottes" und „Herzlich thut mich erfreuen die liebe Sommerzeit"*). Die anderen chorischen Leistungen, zu denen der genannte Dirigent höchst sorgfältige Vorproben gehalten hatte, bestanden in: Chor aus der „Verklärung des Herrn": „Vater, du verstehest meine Worte", von Fr. Kühmstedt, Ave verum von Mozart (für Männerchor bearbeitet von Gottschalg) und Psalm 150 von Berner. Die früher intentirten: Hymne zu 8 Stimmen von Franz Schubert, sowie Liszt's geniales „Credo" aus der Messe für Männerchor und Orgel mußten leider wegen ihrer Schwierigkeit wegbleiben. Die Orgelvorträge wurden ausgeführt von A. W. Gottschalg (Toccata und Fuge in Dmoll von Seb. Bach und Orgelsonate Nr. 3 von Mendelssohn), Müller-Hartung (Sonate Nr. 1 in Hmoll, eigene Composition — ein contrapunctisches Meisterstück, auf das wir nach dem Erscheinen der dritten Sonate in d. Bl. eingehend zurückkommen werden) und Cantor Schmidt aus Lauchröden (Phantasie und Fuge über „Ein feste Burg ist unser Gott" von Fischer in Dresden). Auch auf dem Gebiete der Improvisation hörten wir Anerkennenswerthes; Cantor Anhalt aus Gerstungen spielte nämlich zur Eröffnung des zweiten Festtages: Elegie auf den unlängst verstorbenen Herzog Bernhard von Weimar. War die Leistung auch nicht eine

*) Der erste Satz wurde entnommen aus „Geistliche und weltliche Männerchöre zum Gebrauche für Lehrerconferenzen, Seminarien und Gesangvereine. Bearbeitet und herausgegeben von H. Lützel" (Kaiserslautern, Tascher), welche Sammlung wir hiermit, sowie dessen „Kirchliche Chorgesänge der vorzüglichsten Meister des 16.—18. Jahrhunderts zum Gebrauche bei dem evangelischen Gottesdienste" (ebendaselbst) angelegentlichst empfehlen. Der zweite Satz war entlehnt aus Sering's „Concordia", einer ebenfalls billigen und empfehlenswerthen Sammlung leichter Männerlieder (Magdeburg, Heinrichshofen).

hochpoetische, so zeigte sie doch ein nicht gewöhnliches Vertrautsein mit den contrapunctischen Formen. Den Sologesang vertrat Lehrer Sinn aus Kreuzburg, welcher eine Manuscript-Composition Müller-Hartung's: Psalm 13 für Tenorsolo mit obligater Orgel, würdig ausführte. — Es konnte nicht fehlen, daß später, anknüpfend an die gehörten Musikstücke, die Debatte auf die neuesten Erscheinungen auf dem Musikgebiete gelenkt wurde. Daß in dieser Beziehung manches confuse Urtheil berichtigt werden mußte, darf nicht Wunder nehmen, da viele Lehrer von den brennenden Fragen der Gegenwart nur oberflächliche Kunde haben. Zur besseren Orientirung auf diesem Gebiete wurden namentlich empfohlen: Dr. Brendel's „Geschichte der Musik" sowie dessen in 5. Auflage erschienener Leitfaden, dessen „Neue Zeitschrift für Musik", Hentschel's „Euterpe", Zellner's „Blätter für Musik" ꝛc., Dr. Lauckhard's „Reform" als diejenige pädagogische Zeitschrift, welche den pädagogischen und didaktisch-musikalischen Fortschritt am Selbständigsten vertritt. *y.*

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Im vorigen Herbste meldeten wir, daß Caroline Ferni ihrer Geige Valet gesagt und sich dem Gesange zugewendet habe. Neulich ist sie denn auch mit „Gesangsvorträgen aus italienischen Opern" an die Oeffentlichkeit getreten, mit welchen sie ihre Schwester Virginia bei einem Concerte in Turin unterstützte. Die Letztere ist ihrem Instrumente treu geblieben, hat sich aber inzwischen mit einem reichen Banquier vermählt.

Rudolf Willmers concertirte mit gutem Erfolge in einigen böhmischen Bädern und will sich nun nach Baden-Baden begeben.

Musik-Dir. Bilse giebt jetzt mit seinem Corps sehr zahlreich besuchte Symphonie-Concerte im Convent-Garten zu Hamburg; die uns bekannt gewordenen Programme verdienen alle Achtung.

In einem neulich stattgehabten „Deutschen Concert" zu Spaa sang Frl. Jenny Meyer eine Arie aus der „Italienerin in Algier", Liszt's „Mignon", „Suleika" und „Morgenständchen" von Mendelssohn; L. Brassin spielte ein eigenes Concert für Pianoforte und Orchester, Kömpel das Mendelssohn'sche Violinconcert und Variationen von David.

Hofcapell-M. Aloys Schmitt aus Schwerin ist von seiner Gesundheitsrücksichten halber nach Nordafrika unternommenen Reise zurückgekehrt und befindet sich jetzt zur Nachcur in Dobberan.

Frl. Adelheid Günther gastirte jüngst mit glänzendem Erfolge an der Hofbühne zu Dobberan.

Der Wiener „Männergesangverein" unternimmt in den ersten Tagen des nächsten Monats eine Sängerfahrt nach Triest.

Nach einem Gastspiele an der Berliner Friedrich-Wilhelmstadt reist Th. Wachtel nach Mailand, um an der dortigen Oper sein Glück zu versuchen. Wenn Einer im Norden nicht mehr ziehen will und kann, zieht er nach dem Süden.

Frau Masius-Braunhofer, bisher am Berliner Opernhause, hat ein Engagement am Hamburger Stadttheater angenommen; ebendahin gehen Frl. Hansemann, eine bereits früher von uns erwähnte Schülerin Duprez' in Paris, und Hr. Brunner, zuletzt am Leipziger Stadttheater.

Hrn. Chemin-Petit, als Operncomponist wiederholt von uns genannt, ist der Capellmeisterposten am Theater zu Stettin übertragen worden.

Am 18. d. Mts. begann Frl. Antonini, welche wir in den Leipziger Gewandhausconcerten der vorigen Saison kennen lernten, als Isabelle in „Robert der Teufel" ein Gastspiel am Berliner Opernhause, wo sie sich um das vacante Fach einer ersten Soubrette und Coloratursängerin bewirbt. Ein Berliner Referent äußert, daß sie „in einer Conservatoriumsprüfung wol das geeignetste und geneigteste Publicum finden würde".

Musikfeste, Aufführungen. In den Tagen vom 10.—12. August wurde in Plauen das „voigtländische Sängerfest" feierlich begangen, und hatten sich zu demselben gegen 1500 Sänger eingefunden. Die beiden Hauptaufführungen, bei welchen das dortige Stadtmusikcorps von der Schleizer Hofcapelle unterstützt wurde, brachten folgende Programme. Am 11. August: 23. Psalm von J. Otto, Bacchuschor aus Mendelssohn's Antigone-Musik, „Sturmesmythe" von J. Lachner, „Weihgesang" von Graner und „Schlachtlied" von Abt (die HH. Graner und Otto dirigirten ihre Compositionen selbst). Die Aufführung am 12. eröffnete ein Sanctus von W. Tschirch, welchem Mendelssohn's „Festgesang an die Künstler", „die Macht des Gesanges" von Cantor Gast, die Geibel'sche „Rheinsage" von J. Otto, Rietz's „Schlachtgesang" und Storch's „Ermanne dich, Deutschland" folgten (auch dies Mal dirigirten abwechselnd die HH. Gast, Otto und Tschirch). Unter den Solovorträgen wurde der Ehrenpreis, bestehend in einem silbernen Becher, der Tschirch'schen „Liedertafel" in Gera zuerkannt.

Vom 17.—19. August fand in Gießen ein Turn- und Gesangsfest statt. Wenn es nöthig wäre, den nur mit wenigen Ausnahmen total unkünstlerischen Charakter der Sängerfeste unserer Tage nachzuweisen, so brauchte man allein auf eine solche Zusammenstellung sich zu berufen. Um so dankenswerther ist es aber anzuerkennen, wenn einzelne Gesangsfeste, wie z. B. das eben erwähnte „voigtländische Sängerfest", eine noblere Haltung zeigen.

Neue und neueinstudirte Opern. In Nr. 3 d. Bl. (Pag. 24) wurde Gustav Schmidt's neuer Oper gedacht. Heute können wir den Titel derselben näher deuten. Die Oper wird wirklich „La Réole" heißen, welche eine Stadt an der Garonne und der Schauplatz der Handlung ist, die zur Zeit König Heinrich IV. von Frankreich spielt.

Von Richard Genée steht eine neue Operette „Die Generalprobe" zu erwarten.

W. Westmeyer's „Wald von Hermannstadt" soll nun bestimmt im September am Dresdner Hoftheater zur Aufführung gelangen. Wie wir hören, beabsichtigt dieselbe Bühne im Verlaufe der nächsten Saison auch die Inscenirung zweier hervorragender Opernnovitäten.

Am 10. August wurde „Lohengrin" nach einer längeren Pause in Wiesbaden zum ersten Male wieder aufgeführt. Der Componist war zufällig anwesend, wurde vom Publicum bemerkt und mit stürmischem Verlangen auf die Bühne gerufen. Er entsprach auch dem Wunsche desselben und schien von der unter Trompeten- und Paukenklang dargebrachten Huldigung sichtlich gerührt.

Wie wir erfahren, wird Ende d. Mts. eine Aufführung des „Lohengrin" in Frankfurt a. M. stattfinden, welche R. Wagner selbst leitet.

Die erste (und einzige?) Novität der neuen Saison am Berliner Opernhause wird Gounod's „Faust" sein.

Musikalische Novitäten. B. Schott's Söhne in Mainz kündigen das Erscheinen der Partitur und des Clavierauszuges von Félicien David's „Lalla Rookh" an.

Meyerbeer, der sich zur Zeit in Spaa aufhält, soll mit der Composition eines Oratoriums beschäftigt sein, welches zuerst dem Londoner Publicum vorgeführt werden wird.

Literarische Novitäten. Archidiakonus Müller in Meiningen hat soeben unter dem Titel „Aus des Liedercomponisten Andreas Zöllner Leben und Streben" eine biographische Skizze des Verstorbenen veröffentlicht, aus welcher wir u. A. ersehen, daß A. Zöllner von 74 Gesangvereinen Ehrendiplome verliehen worden waren.

Auszeichnungen, Beförderungen. Den königl. preußischen Kammermusikern, welche im vorigen Jahre bei den Königsberger Krönungsfeierlichkeiten mitwirkten, ist jetzt auch die Krönungsmedaille mit dem Bande zum Tragen verliehen worden.

C. Eckert in Stuttgart, der vorläufig auf ein Jahr engagirt worden war, ist zum Hofcapellmeister auf Lebenszeit ernannt worden.

Bei der Preisvertheilung am Pariser Conservatoire am 4. August erhielt ein junger Violinist, Hr. Carl Rose aus Hamburg, der zum ersten Male concurrirte, eine Medaille.

Unter den am Napoleonstage Decorirten befindet sich auch Félicien David, der zum Offizier der Ehrenlegion ernannt worden ist.

Leipziger Fremdenliste. Die HH. Nagel, H. Stiehl und Arved Poorten, Violoncellist, aus Petersburg, Dr. Th. Kullak aus Berlin und Langhans aus Hamburg, und Frl. Arnold, Clavierlehrerin aus Insterburg, waren in den letzten acht Tagen zum Besuche hier anwesend; ebenso auch Hr. Joh. B. H. Bremer, Lehrer an der Musikschule in Rotterdam, und Frau Bremer, Sängerin ebendaher.

Vermischtes.

Dem Vernehmen nach sollen im nächsten Monate am Dresdner Hoftheater wieder einige Opern mit der tiefen Orchesterstimmung aufgeführt und zu diesen Vorstellungen die Vorstände und Capellmeister der bedeutenderen deutschen Bühnen eingeladen werden.

Am ersten Tage des Frankfurter Schützenfestes gab das dortige Theater den „Freischütz". Wenn diese Wahl von Seiten der Direction nicht Spott sein sollte — was wir nicht glauben können —, so beweist sie wenigstens eine eclatante Tactlosigkeit.

Bei der öffentlichen Jahressitzung der Königlichen Akademie der Künste in Berlin am 3. August erhielten zwei Eleven der akademischen Schule die akademische Medaille in Silber mit eingestochenen Namen; drei Eleven wurden mit musikalischen Werken beschenkt.

Der Cölner „Männergesangverein" hat jüngst beschlossen, für jede Composition, welche von ihm zum ersten Male öffentlich vorgetragen wird, dem betreffenden Tonsetzer 1 Thlr. pr. Cour. Ehrensold frankirt zuzusenden. Wenig mit Liebe, aber — nobel!

Am 3. d. Mts. wurde in Eisenach der thüringische Sängertag abgehalten, und war derselbe von 36 Vereinen beschickt worden; für den nächsten Sängertag ist Gotha als Versammlungsort bestimmt.

Am 10. d. Mts. hat sich in Wien auf Anregung des dortigen „Männergesangvereins" ein „Niederösterreichischer Sängerbund" begründet.

Im neuen Wiener Hofopernthearter soll der Bühnenmechanismus durch eine Dampfmaschine von 8 Pferdekraft in Bewegung gesetzt werden.

Ein Hr. Clemens in Paris soll eine Vorrichtung am Pianoforte erfunden haben, die Saiten mit einem Bogen zu streichen. Man könnte, wenn sich diese Erfindung bewährt, gleichzeitig gezogene und geschlagene Töne hervorbringen, also Gesang mit Begleitung darstellen.

A. Rubinstein hat, wie die Zellner'schen „Blätter für Musik" berichten, während seines neulichen Aufenthaltes in Wien bei den dortigen Blasinstrumentenfabrikanten Instrumente für ein vollständiges Orchester nach der neuen Stimmung, die zufolge kaiserlichen Befehls im ganzen Reiche einzuführen ist, bestellt. Uebrigens sind die in Wien bestellten Instrumente für das Petersburger Conservatorium bestimmt, welches am 1. September unter Rubinstein's Leitung eröffnet wird.

Um die Pachtung des Theaters an der Wien in Wien, welches soeben dem bisherigen Director der Temesvarer Bühne, einem Hrn. Strampfer, auf drei Jahre überlassen worden ist, hatte sich auch der Besitzer eines Affentheaters beworben. Vielleicht ein neuer Fingerzeig für gewisse Theaterdirectoren, wo sie anfangen müssen, ihre — Studien zu machen.

Zu Eisenstadt in Ungarn wurde dieser Tage der sechszigste Hochzeitstag des fürstlich Esterhazy'schen Kammermusikus Anton Priester gefeiert, der im Jahre 1800 mit seinem Bruder von Jos. Haydn für die Capelle gewonnen wurde. Reichardt's „Universallexikon der Tonkunst" nennt die beiden Brüder wegen ihres unvergleichlichen Zusammenspieles (auf dem Waldhorn) die „musikalischen Dioskuren". Der Jubilar ist der Oheim von Fanny Elsler, welche dem seltenen Feste auch beiwohnte.

Von den preußischen Fabrikanten musikalischer Instrumente auf der Londoner Ausstellung erhielten sechs Medaillen und fünf eine ehrenvolle Erwähnung.

☞ Hierzu als Beilage Titel und Inhaltsverzeichniß des 56. Bandes dieser Zeitschrift.

Literarische Anzeigen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 29. August 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 9.
Siebenundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Capelle und Musikleben in Sondershausen.

Von

F. Brendel.

Es ist seit einer längeren Reihe von Jahren wiederholt von Sondershausen in diesen Bl. die Rede gewesen. Einige Male ist in ausführlicherer Weise über die ganz eigenthümliche Gestalt, welche dort das musikalische Leben angenommen hat, berichtet worden; öfter noch geschah es in kürzeren Referaten bei besonderen Veranlassungen, sei es, daß hervorstechende Aufführungen, oder die Leistungen einzelner Künstler dazu Veranlassung gaben. Die letzte umfassendere Mittheilung gab H. v. Bülow, der im Jahre 1856 einem der sogenannten Lohconcerte beiwohnte. (Man vergl. Bd. 45, Nr. 10.) An jener Stelle ist bereits auf die bemerkenswerthesten Züge des Sondershäuser Musiklebens aufmerksam gemacht worden. Vor allen Dingen wurde der Begünstigung durch den kunstsinnigen Hof, der seltenen Municifenz gedacht, mit der Se. Durchlaucht der Fürst sowie dessen erlauchter Vorfahr Alles gethan haben, was zur Begründung und zeitgemäßen Weiterbildung eines großen Kunstinstituts erforderlich war. Dahin gehört in erster Reihe die Gewinnung bedeutender künstlerischer Kräfte für die Capelle, die Unterstützung junger Talente zum Zwecke ihrer weiteren Ausbildung, die numerische Vergrößerung des Orchesters und die Acquisition neuer und verbesserter Instrumente. Es ist ferner ein glücklicher Umstand, daß man in dem Chef der Capelle, des Hrn. Oberhofmarschall v. Wurmb Exc., einen Mann besitzt, der die Intentionen seines Souverains nicht blos ins Werk zu setzen bestrebt ist, sondern sich dieser Aufgabe zugleich mit Neigung, Interesse und liebenswürdiger Fürsorge unterzieht. Fassen wir endlich die Kunstleistungen selbst ins Auge, so war in erster Linie die nicht blos unermüdliche, sondern zugleich ächt künstlerische Thätigkeit des Capellmeisters Stein hier zu erwähnen. Er ist es, der den ächten Geist, „den Geist des einhelligen Zusammenwirkens, der eifrigen und feurigen Hingebung, des verständnißbereiten, also schon halb erkenntnißvollen Willens, der Liebe und Lust zum Werke, frei von den Schlacken der Parteisucht und der kritischen Aberweisheit" fortwährend rege erhält. Auch auf die bemerkenswerthe Einrichtung, daß die Concerte im Freien stattfinden und das Gesammtpublicum unentgeldlich Zutritt hat, wurde in dem oben angeführten Artikel bereits aufmerksam gemacht. So darf ich bei den Lesern d. Bl. wenigstens zum Theil schon einige Bekanntschaft mit unserem Gegenstande voraussetzen.

Indeß ist derselbe durch diese Mittheilungen noch durchaus nicht erschöpft. Als v. Bülow berichtete, gab die Anwesenheit Liszt's und die Aufführung mehrerer seiner symphonischen Dichtungen die Veranlassung dazu, und es konnte nur der Zweck sein, durch einen Blick auf die dort übliche Einrichtung im Allgemeinen ein Bild zu entwerfen. Jetzt hat ein mehrwöchentlicher Aufenthalt in Sondershausen mich in den Stand gesetzt, Manches noch genauer kennen zu lernen; und da die Leistungen viel bedeutender sind, als man selbst nach dem bis jetzt darüber Veröffentlichten vermuthen sollte, da ferner die Eigenthümlichkeit der musikalischen Institutionen daselbst Veranlassung giebt, Fragen von großer Tragweite über die Stellung der Kunst im Leben des Volkes zur Sprache zu bringen, so erscheint eine ausführlichere Betrachtung hierdurch gerechtfertigt. Natürlich kann auch diese nicht erschöpfend sein. Ich nahm meinen Aufenthalt daselbst nicht, um genaue Studien zu machen, sondern zu meiner Erholung, und ich mochte daher nur beachten, was sich mir mehr beiläufig und ohne Anstrengung darbot.

Abgesehen von dem Interesse jedoch, welches der Gegenstand gewährt, verfolge ich zugleich mit diesen Zeilen noch eine Nebenabsicht. Die gewöhnlichen Correspondenzen über musikalische Ereignisse in der bisherigen Form haben sich längst überlebt. Natürlich sind Berichte über die laufenden Erscheinungen auf dem Kunstgebiete nicht zu umgehen, bilden im Gegentheil einen wesentlichen Bestandtheil eines musikalischen Blattes. Aber die trockene Aufzählung und Besprechung der Ereignisse genügt heutzutage nicht mehr. Es reicht nicht aus, daß die musikalischen Ereignisse an und für sich und getrennt von dem Boden, auf dem sie erwachsen sind, besprochen werden. Der gesammte Geist eines Kunstinstitutes, die Grundsätze, die es bethätigt, seine Stellung zum Publicum, dieses Letztere selbst, der Standpunct desselben und sein Einfluß auf die Kunst-

leistungen, Geist und Charakter einer Stadt, einer Provinz, eines Volksstammes sind in Betracht zu ziehen. Die Besprechung der Kunstleistungen schwebt in der Luft, so lange dies Letztere nicht zugleich geschieht. Man weiß, wie so sehr abweichend die musikalische Bildung in den verschiedenen Ländern und Städten Deutschlands noch heutzutage ist. Demohngeachtet sehen wir meist noch immer das Urtheil eines oft gänzlich urtheilslosen, weit zurückgebliebenen Publicums als maßgebend angenommen, als stillschweigende Voraussetzung hingestellt, während umgekehrt die Einsicht in die musikalische Unzurechnungsfähigkeit desselben das Urtheil bestimmen müßte. Leser, welche der wissenschaftlichen Entwickelung der Neuzeit gefolgt sind, werden wissen, wie nachhaltig durch Strauß, Vischer u. A. eingegriffen worden ist, indem man in solcher Weise die Leistungen auf wissenschaftlichem und künstlerischem Gebiet mit ihrem Hintergrund, dem Volksgeist, in Verbindung brachte, hervorragende Persönlichkeiten in diesem Sinne betrachtete, den Standpunct verschiedener wissenschaftlicher Institute, der deutschen Universitäten z. B., einer Kritik unterzog. Auf musikalischem Gebiet freilich bieten sich solchen Unternehmungen zur Zeit noch fast unabsehbare Hindernisse. Der hemmenden Rücksichten sind noch so viele, daß es oftmals gar nicht möglich scheint, gewisse Zustände überhaupt an das Licht der Oeffentlichkeit zu ziehen. Noch immer sind wir im Großen und Ganzen nicht hinaus über leichtsinnige, flache und gewissenlose Lobhudelei, charakterlose Beschönigung einerseits, Gehässigkeit, Böswilligkeit, freche Rücksichtslosigkeit andrerseits; ja es scheint, als ob in den letzten Jahren die Presse in solch klägliches Gebahren mehr wieder versunken wäre. Eine freisinnige, zugleich humane, wohlwollende, auf sittlicher Basis ruhende, weil streng sachliche, Beurtheilung gehört durchschnittlich jetzt noch zu den selteneren Erscheinungen. Die gesammten Zustände, ja ein Theil der Künstlerschaft selbst, sind zur Zeit noch nicht reif für einen solchen Cultus im Dienste der Wahrheit. So bedeutend die Fortschritte genannt werden müssen, die seit 30 Jahren gemacht worden sind, so bedarf es doch noch des Eintrittes in ein neues, höheres Stadium der Entwickelung, um zu diesem Ziele zu gelangen. Ich möchte demnach durch das Nachfolgende zugleich eine Anregung geben zu öfter sich wiederholenden Arbeiten in diesem Sinne. Ist es doch überhaupt stets meine Absicht gewesen, eine Vermittelung zwischen der Tonkunst und den wichtigsten anderweiten Elementen der modernen Bildung anzubahnen. Wie es bereits vor 150 Jahren in Italien der Fall war, so verbreitet sich jetzt die Musikliebe über die ganze deutsche Nation. Man mag davon denken, was man will, man mag das Große und Erfreuliche eines solchen Schauspiels betrachten, oder mehr die Schattenseiten ins Auge fassen; so viel ist richtig, daß Keiner hierin Etwas ändern kann, daß wir Alle dem Strome der Geschichte willenlos folgen müssen. Wie sonach das Interesse an der Tonkunst ein immer größeres Terrain gewinnt, so liegt andrerseits die Gefahr der Verschlechterung, der Vermischung mit unkünstlerischen Elementen, einer Herabwürdigung zur Modesache und zur Trivialität sehr nahe. Es giebt nur einen Ausweg: die Kunst, speciell die Tonkunst, zum integrirenden Bestandtheil des höchsten geistigen Lebens unseres Volkes zu machen, Anknüpfungs- und Haltepuncte für dieselbe in diesem Bereiche zu suchen, um sie auf diese Weise den besten und gebildetsten Persönlichkeiten zugänglich zu machen, und mein stetes Caeterum censeo ist daher auch der Wunsch einer näheren Betheiligung des Staates durch Aufnahme der Kunst in den Unterricht. Eine Behandlungsweise aber, wie ich sie oben als wünschenswerth bezeichnete, ist der Weg, der einzig und allein zu diesem Ziele führen kann.

Doch ich kehre nach dieser Abschweifung zu unserem Gegenstande zurück.

Ich muß den Leser zunächst mit dem Terrain, auf welchem wir uns zu bewegen haben, etwas näher bekannt machen. Der Kreislauf des Jahres wird in Sondershausen durch wechselnde musikalische Genüsse eingerahmt. Zu Pfingsten beginnen die sogenannten Lohconcerte; diese dauern bis in den Herbst hinein. Dann folgen Concerte in geschlossenen Gesellschaften bis Ende des Jahres. Mit den Wintermonaten fängt das Theater seine Thätigkeit an, und setzt diese bis zu Anfang der Lohconcerte fort. Da die Zeit meines Aufenthaltes in den Juli und August fiel, hatte ich nur Gelegenheit, die erstgenannten Concerte kennen zu lernen. Jedenfalls bilden sie auch das wesentlichste und wichtigste Element des Sondershäuser Musiklebens. Mögen die Leistungen des Theaters noch so anständig sein, unsere Bühnen — die größten nicht ausgenommen — können unter den gegenwärtigen Verhältnissen durchschnittlich, strengeren Kunstforderungen gegenüber, nur eine Bedeutung zweiten Ranges beanspruchen, so lange ein planloses Experimentiren die Stelle eines principiell und nach künstlerischen Grundsätzen festgestellten Repertoires einnimmt, so lange dieselben überhaupt neben dem oft spärlich genug vorgeführten Vortrefflichen zu viel Halbes, Verfehltes, Schlechtes zu geben in dem Falle sind.

Wie schon erwähnt, finden die Concerte im Freien statt. Eine Stelle im fürstlichen Park, das Loh — man versteht in Thüringen, so viel ich weiß, unter dieser Bezeichnung eine Vertiefung, ein Thal —, ist zum Concertlocal eingerichtet. Das Arrangement ist dem in der sogenannten großen Wirthschaft des großen Gartens in Dresden ähnlich, nur bei Weitem schöner und großartiger. Das Orchester befindet sich in einer geräumigen, akustisch günstigen Halle, vor der in nächster Nähe Sitzplätze aufgestellt sind. Die sich näher Interessirenden, alle Diejenigen, welche aufmerksam zuhören wollen, nehmen auf diesen Bänken Platz, während das übrige Publicum in weiterer Entfernung stehend oder promenirend zuhört, wol auch die zu beiden Seiten der Orchesterhalle befindlichen Conditoreien benutzt. Der ganze sehr beträchtliche Raum bildet einen von hohen Bäumen eingeschlossenen Kreis, wodurch die Akustik desselben wesentlich befördert wird. In der That ist diese letztere so gut, als man den Umständen nach nur erwarten kann. Man hört an verschiedenen Stellen ziemlich scharf und bestimmt. Nur die dem Orchester gerade gegenüber befindliche Stelle ist freier, und es ist hierin wol der Grund zu suchen, daß die Tragweite des Schalles doch keine allzugroße ist, namentlich bei nicht ganz ruhigem Wetter, wo die Töne oftmals buchstäblich vom Winde verweht werden.

Diese Concerte beginnen Sonntag Nachmittags ½4 Uhr und dauern bis um 6 Uhr. Nach einer zweistündigen Pause folgt dann noch von 8—10 Uhr ein Concert mit Unterhaltungsmusik. Die Candelaber des Platzes werden angezündet, und der ganze Park ist erleuchtet, was einen sehr freundlichen Anblick gewährt. Bei ungünstigem Wetter werden jene Nachmittagsconcerte in dem Theater abgehalten. Aber auch hier ist dem gesammten Publicum der Zutritt unentgeldlich gestattet. Unter solchen Umständen ist es natürlich, daß bei günstiger Witterung oftmals Tausende von Hörern sich versammeln, aus meilenweiter Entfernung hinzuströmen, förmliche Reisen zu diesem Zweck unternehmen, natürlich aber auch, daß ein sehr gemischtes Publicum sich zusammenfindet. Man sieht da die

gebildetere Einwohnerschaft der Stadt und die ernsteren Musikfreunde, zugleich aber sind auch alle anderen Stände vertreten, Bauern und Bäuerinnen aus der Umgegend bis herab auf die bei solchen Gelegenheiten überall unvermeidlichen, in Menge versammelten Kindermädchen. Ich habe unter dem Gesammtpublicum sehr viel aufmerksame Hörer bemerkt, so namentlich auch junge Leute, Schüler der verschiedenen Unterrichtsanstalten in Sondershausen. Daß es aber unter solchen Umständen auch nicht ohne Störungen abgehen kann, bedarf wol kaum erst einer Bemerkung. Viele kommen gar nicht in der Absicht eines Kunstgenusses, sondern lediglich mit dem Wunsche, sich zu treffen, Oekonomen, um Geschäfte zu machen, wenn schon nicht unerwähnt bleiben darf, daß ich auch unter den Landleuten viele aufmerksam Zuhörende gesehen habe. Ueberhaupt bemerkt man überall in deutlichen Zügen, daß dem gesammten Lande diese Concerte sehr ans Herz gewachsen sind, und ein gewaltiger Riß entstehen müßte, wenn sie in Wegfall kämen.

So haben wir hier das ganz einzige Beispiel, daß die Kunst dem Gesammtpublicum zugänglich gemacht ist, und zwar nicht in ihrer untergeordneten Gestalt zu Unterhaltungszwecken, sondern in ihrer höchsten Erscheinungsform. Jenes Ideal ist demnach hier verwirklicht, wenn auch nur im Kleinen, welches Diejenigen, die auf das leuchtende Vorbild der Griechen verweisen, als Ziel aller Bestrebungen für die Zukunft bezeichnen; die Kunst nimmt jene Stelle ein, welche die Partei des politischen Fortschrittes derselben im Leben der Völker überhaupt anzuweisen für das Richtige erachtet. Welche Folgerungen sich daran knüpfen, darauf werde ich weiter unten ausführlicher zurückkommen. Die Wichtigkeit all dieser Fragen springt sofort in die Augen. Vorläufig finde hier nur eine Bemerkung mehr technischer Art eine Stelle. Diese bezieht sich auf die Verwendung von Streichmusik im Freien. Dieselbe paßt eigentlich nicht dahin. Mehr oder weniger wird die Wirkung eine der Absicht nie ganz entsprechende sein. Die Blasinstrumente, vor Allem das Blech, treten überwiegend in den Vordergrund, während der Ton der Saiteninstrumente verschwindet. Im Allgemeinen habe ich deshalb auch die Beobachtung gemacht, daß Werke, die man für den Concertsaal als gewagt bezeichnen würde, unter solchen Umständen viel leichter durchzubringen sind. Nach anderer Seite hin erreicht freilich auch Nichts die volle Intensität der Wirkung. Es geht Alles bei Weitem spurloser vorüber, und der etwaige Vortheil wird sonach durch den Nachtheil vollständig aufgehoben. Ein Gebäude an der entgegengesetzten Seite der Orchesterhalle, wo der Platz frei ist von buschigem Laubwerk und nur einige hohe Pappeln denselben begrenzen, in Gestalt eines antiken Triumphbogens (also mit nicht durchbrochenen Seitenwänden, wie bei modernen Ehrenpforten) mit einem ins Freie führenden Portal wäre dem entsprechend auch, als zur Abhülfe bis auf einen gewissen Grad geeignet, weil den ganzen Raum einschließend und die Wirkung des Schalles erhöhend, in Vorschlag zu bringen; und da dasselbe nur aus Brettern aufgeführt zu werden brauchte, so dürfte dasselbe auch mit verhältnißmäßig geringen Kosten herzustellen sein, und könnte zugleich, geschmackvoll gestaltet, zur Verschönerung des Platzes dienen.

Zunächst ist es nun meine Aufgabe, auf die musikalischen Leistungen selbst näher einzugehen.

(Fortsetzung folgt.)

Theoretische Werke.

Franz Eyrel, Physiologie der menschlichen Tonbildung, nach den neuesten Forschungen gemeinfaßlich dargestellt.

Besprochen von
Dr. **C. Merkel**.

(Fortsetzung.)

Die den Schluß der ersten Abtheilung des Eyrel'schen Buches bildende „Rechtfertigung seiner Theorie der menschlichen Tonbildung" mag uns nun Gelegenheit geben, unser Urtheil über diese Theorie, deren Grundzüge wir vorstehend dem Leser mitgetheilt haben, abzugeben.

Um eine Theorie der menschlichen Tonbildung construiren zu können, muß man zuvor eine Einsicht in den Mechanismus der dabei betheiligten Organe gewonnen haben, zu welcher vor Allem eine genaue anatomische Kenntniß dieser Organe, sowie Kenntniß der Gesetze, nach welchen dieselben fungiren, beziehendlich sich bewegen, endlich auch einige Uebung im physiologischen Experimentiren unerläßlich ist. Daß Hrn. Eyrel diese Requisiten eines Phonologen großentheils abgehen, hat er in seinem Buche sattsam gezeigt. Was zuerst Eyrel's Anatomie anlangt, so wollen wir aus dem vielen Irrigen und Mangelhaften, was hier urgirt werden könnte, für die anatomisch vorgebildeten Leser im Folgenden nur Einiges als Probe für unsere eben ausgesprochene Behauptung anführen. S. 83 steht: Der Ringknorpel ist auf der unteren „Seite" mit der Luftröhre durch eine „Bindehaut" verbunden. Von dem complicirten, für die ganze Stimmbildung so hochwichtigen Mechanismus, nach welchem sich die Gießkannenknorpel auf dem oberen Rande der Ringknorpelplatte bewegen, findet sich bei Eyrel kein Wort. Von den phonischen Functionen des Kehldeckels (S. 84) will Eyrel gleichfalls Nichts wissen. Seine Beschreibung und Abbildung der Stimmbänder und der Stimmritze (S. 85), also der wesentlichsten Organe der Stimme, ist falsch und mangelhaft. „Die Kanten (der Stimmbänder) sind im schlaffen Zustande fein ausgezogen und dünn, und bilden so als bloses Duplicat der Schleimhaut die eigentlichen Stimmbänder (!)." Ueberhaupt unterscheidet er am Stimmbande physiologisch nur Muskel- und Schleimhautgewebe, obwol er weiß, daß dasselbe elastische Fasern enthält. Von den (vom Ref. zuerst entdeckten und später durch die Laryngoskopie auch am Lebenden deutlich in ihrer phonischen Wirksamkeit wahrzunehmenden) Zonen des Stimmbandes erwähnt Eyrel Nichts, natürlich weil es, sowie manches Andere, in seine Theorie nicht paßte. Kurzum, er scheint nichts Anderes am menschlichen Stimmorgane zu sehen und zu hören, als was er für seinen Zweck gerade brauchen kann; alles Andere existirt für ihn nicht. So ist es wol auch gekommen, daß er den für die Tonbildung so hochwichtigen Respirationsapparat, dessen Bedeutung schon die alten Gesanglehrer (z. B. durch das Dictum: Pectus est, quod cantorem facit) anerkannten, auf 8 Zeilen abfertigt!

Als Physiolog haben wir Hrn. Eyrel im Vorhergehenden schon einigermaßen kennen zu lernen Gelegenheit gehabt. Daß ein schlechter Anatom keine gute Physiologie schreiben kann, versteht sich wol von selbst. Weil Eyrel die elastische Membran des Stimmbandes ignorirt oder sie für eine Schleimhaut hält (einen Schleimhautüberzug im gewöhnlichen Sinne besitzt das Stimmband gar nicht), so ist freilich auch nicht zu verwundern, daß er von der phonischen Wirkung der vom Musculus crico-thyreoideus auf das Stimmband ausgeübten

(Längen-) Spannung sich einen falschen Begriff gebildet hat und nicht begreifen kann oder will, wie die Stimmbänder unter diesen Umständen, durch Verlängerung, höhere Töne geben können, als dann, wenn sie durch Erschlaffung obigen Muskels sich verkürzt haben. Wenn doch nur Eyrel einmal ein gewöhnliches elastisches Strumpfband in die Länge gezogen, und den dabei durch Schnippen erhaltenen Ton mit dem bei Verkürzung erzeugten verglichen hätte! Natürlich mußte sich Eyrel bei seinem Wahnglauben nach einem anderen tonabstufenden Factor umsehen, und diesen glaubte er in seinem Theilschluß entdeckt zu haben. Dieser Eyrel'sche Theilschluß ist eine „Variation" des durch Contraction der Schließmuskeln der Knorpelglottis und durch die des M. vocalis bewirkten Totalschlusses der Glottis, der also, seiner eigenen (richtigen) Annahme zufolge, eine Combination der beiden genannten Functionen ist, so daß die durch Contraction des M. vocalis gesetzte Verdichtung der Stimmbänder (einer der Eyrel'schen Tonbildungs- und Tonabstufungsfactoren) in ihm aufgeht. Trotz alledem setzt Eyrel den Theilschluß in seiner Theorie neben die Verdichtung als selbständiges, von dieser unabhängiges, tonbildendes Element, welches vorhanden sein kann, während das andere fehlt! Und das soll keine Irrlehre sein? (S. 105 und 275.) Allerdings existirt, wie Ref. lange bevor ihm Eyrel's frühere Schrift, in der schon einmal von dieser Sache die Rede war, zu Gesicht kam, gefunden hat und wie er in neuerer Zeit laryngoskopisch bestätigt fand, eine Art „Theilschluß" an der menschlichen Stimmritze, der aber auf ganz andere Art zu Stande kommt, und eine weit beschränktere Rolle spielt, als Eyrel will. Nur behufs der Erhöhung der Fistel- oder der Garcia'schen Kopftöne wird die phonische Glottis, und zwar von hinten, nicht von vorn (wie Eyrel meint), durch progressive Aneinanderlegung der Stimmbänder verkürzt, ebenso für die Strohbaßtöne, wo der M. vocalis sich ohne Cooperation des M. crico-thyreoideus zusammenzieht, aber nimmermehr bei den Tönen, wo die Verdichtung der Stimmbandkörper in Verbindung mit der antagonisirenden Spannung derselben eine wesentliche phonische Rolle spielt. Der Vergleich, den Eyrel zwischen den Stimmbändern und den Mundlippen anstellt (S. 275), ist völlig unstatthaft; denn letztere Organe entbehren des elastischen Ueberzuges, den die Stimmbänder besitzen. Außerdem weiß Eyrel mit dem Begriff „Spannung" in Bezug auf die Stimmbänder des menschlichen Kehlkopfes gar nicht umzugehen. Auf der einen Seite findet er es sonderbar, naturwidrig und abnorm (S. 274, 275), daß die Stimmbänder, wenn sie durch zunehmende Spannung bedeutend ausgedehnt werden, höhere Töne geben sollen, als bei ihrer Verkürzung durch Contraction des M. vocalis bei Mangel an Spannung durch den M. crico-thyreoideus; und auf der anderen Seite stellt er die Spannung der Stimmbänder, die doch allemal auf dieselben verlängernd wirken muß, da sie nicht, wie die Claviersaiten, an Wirbeln sitzen, um welche sie sich schlingen können, als wesentlichen tonerhöhenden Factor auf, der neben und unabhängig vom Theilschluß seine Wirkungen ausübt.

Doch genug von Proben Eyrel'scher Physiologie. Nur noch ein paar Worte von seinen akustischen Kenntnissen. Zur Erregung von Schallwellen findet Eyrel stets Luft nöthig, die an einer Stelle abwechselnd verdünnt und verdichtet wird; von Solidarschwingungen, die übrigens nicht Ref., sondern Savart zum ersten Male genauer untersucht hat, will Eyrel Nichts wissen, oder will sie erst bei sehr dicken Körpern als Function der Compressionselasticität eintreten lassen. Ref.'s Experiment (Anthropophonik S. 270) hat er ganz falsch verstanden. Hätte Eyrel nur die beim Schwingen der Saiten nothwendige Verlängerung und Wiederverkürzung derselben, die doch in ganz analoger Weise wirken muß, wie die abwechselnde Verdichtung und Wiederausdehnung der Luft, genauer beachtet, so würde er über die Solidarschwingungen, die ja bei der menschlichen Tonbildung auch eine bedeutende Rolle spielen, einen anderen Begriff bekommen haben. Ueber den Begriff „absolute Bewegung" bleibt sich Eyrel nicht gleich. Einmal nennt er die Bewegung der Saite so (S. 63), bald darauf (S. 64) die Bewegung der Schallwellen in der Luft: letztere ist bei allem Unterschieden der Schwingungszahl dieselbe, erstere aber nicht. Ueber Intensität, Interferenz, Klang und Klangfarbe gelangt Eyrel zu keiner bestimmten Ansicht. Auch seine Angaben über Schwingungsmechanik der Stimmbänder sind oft etwas bedenklich. S. 137, wo Eyrel von der normalen Tonbildung spricht, heißt es: „ob die Stimmbänder auch in aliquoten Theilen schwingen können, muß dahin gestellt bleiben, weil die Erfahrung noch keinen Fall aufzuweisen hat, der nur durch solche Schwingungen erklärt werden könnte." Damit ist Ref. ganz einverstanden. Wo bleibt dann aber Eyrel mit seiner Theorie? Was ist denn sein Theilschluß anders, als eine Ausschließung aliquoter Theile der Stimmbänder vom Schwingungsmechanismus, so daß nur ein anderer aliquoter Theil derselben sich bei letzterem betheiligt? Vermuthlich hat Eyrel dabei an die vom Ref. zuerst in elastischen Membranen beobachteten Knotentöne gedacht; er hätte sich jedenfalls deutlicher darüber erklären sollen. Auch wo die Verdichtung vorherrscht, sollen nach Eyrel die Stimmbänder nicht in aliquoten Theilen schwingen können. Hierüber gilt ebenfalls, natürlich mutatis mutandis, die vorige Bemerkung des Ref. — Auf der Mitte des ganzen individuell möglichen Stimmbereichs bilden nach Eyrel alle drei Factoren eine gleiche Größe, d. h. alle drei stehen auf der mittleren Stufe ihrer Thätigkeit, während auf dem tiefsten Tone die Verdichtung ihr Maximum, die Spannung und der Theilschluß ihr Minimum erreicht haben, und auf dem höchsten Tone die Spannung und der Theilschluß auf ihrem Minimum, die Verdichtung auf Null steht. Das klingt Alles recht plausibel, wenn nur leider in Wirklichkeit die Sache sich nicht ganz anders verhielte, wie durch einen sehr leicht anzustellenden laryngoskopischen Versuch Jedem, der sehen will, ad oculos demonstrirt werden kann, wie Ref. aber auch schon früher mit wissenschaftlichen Gründen theoretisch aufgestellt hat. Doch was hilft alles das Gerede bei Eyrel, der ja selbst dem laryngoskopischen Beweise nicht glauben zu wollen ziemlich unumwunden erklärt hat (S. 140)! Eine für den Theilschluß sehr gefährliche Stelle findet sich noch S. 147: „Da in höheren Tönen (wo also nach Eyrel der Theilschluß sehr thätig sein muß) die Kraft, wodurch die Stimmbänder, wenn sie aus einander getrieben sind, gezwungen werden, sich wieder zu nähern, oder kurz, die Ursache ihrer Recursionen von den beiden Anheftungs- oder fixen Puncten ausgeht, die durch die stärkste Luftspannung nicht verdrängt werden können, so vermögen hohe Töne jeden Luftandrang auszuhalten, ohne ihren Charakter zu verlieren." Wenn aber bei den hohen Tönen die die Stimmbänder zur Recursion treibende Kraft von den beiden Anheftungspuncten der Stimmbänder ausgeht, so kann dabei doch unmöglich ein Theil der Stimmbänder durch den Theilschluß vom Schwingen abgehalten sein, weil dann obige Kraft nicht von beiden Anheftungspuncten ausgehen könnte. — Ueber die Eyrel gleichfalls eigenthümliche Lehre von den Einsätzen vermag Ref., da es ihm in dieser Hinsicht an ausreichender Er-

fahrung fehlt, zur Zeit noch kein maßgebendes Urtheil abzugeben. Jedenfalls ist die physiologische Erklärung, die Eyrel darüber giebt, nicht geeignet und nicht genügend, um dem Leser, auch wenn er sehr verschiedene Stimmen mit physiologischem Sinne beobachtet hat, einen richtigen Begriff von diesen Tonphänomenen beizubringen. Nach Ref.'s Dafürhalten hat Eyrel dabei ein wichtiges Moment zu erwähnen vergessen, nämlich die Art und Weise der Luftgebung: ein Mangel, der sich überhaupt durch die ganze Eyrel'sche Theorie hindurchzieht.

(Schluß folgt.)

Aus Königsberg.

Saisonbericht.

(Fortsetzung.)

Was die Aufführungen der Akademie seit dem vorigen Herbst anlangt, so können wir uns hier, wie über später zu erwähnende Aufführungen, kürzer fassen, da in dieser Zeitung über dieselben meistens schon berichtet ist. Oeffentlicher Concerte gab sie drei: am 12. November in der Domkirche ein Programm-Concert, dessen ersten Theil nebst Stern's geistlicher Ouverture die beiden obengenannten Compositionen bildeten, während der zweite Theil aus einer Auswahl von Musikstücken, welche von ihr in Verbindung mit dem Domchor in dem Krönungsconcert am 19. Octbr. vorgetragen waren, bestand (Begrüßungschor nebst Fuge aus „Judas Maccabäus" von Händel, „Ave verum" von Mozart, „Krönungsanthem" von Händel); am Vorabend der Todtenfeier, dem 23. Novbr., ebendaselbst Schneider's „Weltgericht"; am Charfreitage im Junkerhofsaale Graun's Passions-Cantate „der Tod Jesu", ein Stück, welches seit dem vorigen Jahrhundert ununterbrochen an jedem Charfreitage in Königsberg aufgeführt wird, zuerst von dem Schloßcantor F. W. E. Zander, später vom Musikdirector Riel und seit dessen Tode von der „Musikalischen Akademie". Das eine der genannten Concerte ward von Jensen geleitet, das zweite und dritte von Laudien. In dem letzten wurden die Tenor- und Baßsoli von den Opernsängern Rebling und Bartsch ausgeführt; im Uebrigen wurden die Soli durch Mitglieder besetzt. Außerdem fanden in ihrem Saale (im königl. Schlosse) zwei Privataufführungen mit Orchester vor den Mitgliedern und eingeladenen Zuhörern statt: am 11. Febr. d. J. „Christus am Oelberge" von Beethoven, und am 14. März. Da dieser Tag der Geburtstag C. Ph. E. Bach's ist, so wurde die Aufführung mit der ersten seiner Symphonien „mit 12 obligaten Stimmen und Flügel"*) in Ddur, welcher ein kurzer Vortrag des Obervorstehers der Akademie über die Bedeutung dieses Tages und dieses Bach folgte, eröffnet; dann folgte Händel's 100. Psalm. Die Tenorsoli wurden von Hrn. Rebling, die übrigen von Mitgliedern der Akademie gesungen. Dazu kam, unmittelbar vor den zweimonatlichen Sommerferien, am 25. Juni eine nur für die Mitglieder gegebene Soirée am Clavier, in welcher Frl. B. Ruhr Recitativ und Arie aus „Figaros Hochzeit" von Mozart, Rondo und Variationen aus „Cenerentola" von Rossini und Lieder von Mozart und Schumann vortrug; außerdem wurden Instrumentalstücke von Schumann (drei Phantasiestücke für Clarinette und Pianoforte, Op. 76) und A. Rubinstein (für Violine und Pianoforte, Op. 11, Nr. 2 und 3) und das erste Duett aus Spohr's „Faust" zu Gehör gebracht. Endlich ist noch der Mitwirkung der „Musikalischen Akademie" in dem Hofconcerte am 19. Octbr. 1861 und in der Matinée A. Jensen's am 6. April 1862 Erwähnung zu thun, von denen unten die Rede sein wird.

*) Sr. Königl. Hoheit Friedrich Wilhelm, Prinzen von Preußen, unterthänigst gewidmet von Carl Philipp Emanuel Bach, Capell-M. und Musik-Dir. in Hamburg. (Leipzig, im Schwickert'schen Verlage, 1780.)

Wir kommen zum Männergesange. Der älteste und hauptsächlichste der betreffenden Vereine ist der „Sängerverein", dessen Ordner der Stadtrath a. D. v. Facius, Dirigent B. Hamma, wie bisher. Er gab am 20. Octbr., dem Tage der Abfahrt des Königspaares nach der Krönung, in dem Festlocal, welches für das Seitens der Stadt den allerhöchsten Herrschaften bereitete Fest hergerichtet war, ein öffentliches Concert, welches theilweise die von ihm bei dem genannten Fest vorgetragenen Sachen wiederholte, namentlich die zwei Compositionen Hamma's für Chor und Orchester: „Krönungsfesthymne" und „Heil dir, Borussia!". Privatim, doch vor einem großen Kreis eingeladener Gäste, feierte derselbe am 12. April d. J. sein Stiftungsfest in glänzender Weise; das Programm enthielt im ersten Theil 6 Nummern, darunter große Chöre mit Orchesterbegleitung, aus denen wir als neu eine große Composition Hamma's, „die Wächter des Vaterlandes", gedichtet von A. Stobbe, hervorheben.

Außer diesem Verein sind in neuerer Zeit noch einige andere Männergesangvereine entstanden, von denen der „Verein der Liederfreunde", unter Leitung eines Hrn. Julius Witt, neuerdings in die Oeffentlichkeit zu treten anfängt.

Als Orchesterverein ist die ehemalige „Theatercapelle" zu nennen, ein Verein von Musikern unter Direction des als Violoncellist bekannten Hünerfürst. Die Leistungen waren für unsere Zustände im Allgemeinen befriedigend, wenngleich Werke, die zum ersten Male vorgeführt wurden, noch nicht immer vollständig genug eingeübt waren. Doch war solche Vorführung an sich schon ein Verdienst zu nennen. Ueberhaupt muß dieser Capelle, der einzigen, die uns auch während des Winters mit guter Orchestermusik versorgt, unsere Anerkennung gezollt werden. Sie gab vom 20. Novbr. bis 24. April incl. (gewöhnlich Donnerstags) 3 Cyklen von Subscriptions-Symphonieconcerten, die beiden ersten zu je 8, den dritten von 4 Concerten. In dem ersten Cyklus wurden noch, wie früher, Arrangements aus Opern vorgetragen, Stücke, die offenbar in anständige Concerte nicht gehörten; vom zweiten Cyklus ab trat denn, nach mehreren privaten und öffentlichen Aufforderungen, eine bessere Einrichtung ein. Leider wurde dieser Fortschritt nicht bis zum Schluß ausnahmslos durchgeführt; das Arrangement kehrte vorzeitig aus seiner Verbannung zurück, wahrscheinlich um einen entflohenen Solovortrag zu ersetzen. Den Inhalt der Programme dieser 20 Concerte bildeten folgende Symphonien: 3 von Haydn: zwei in Gdur, Op. 80 und militaire*), und eine in Ddur (militaire); außerdem das Largo aus Op. 83 — eine Zerstückelung, die wir auch nicht loben können; 1 von Mozart: Nr. 4, Cdur („Jupiter"); 7 von Beethoven: sämmtliche, mit Ausnahme der 4. und 9., darunter Nr. 2 (in D) zwei Mal; 1 von Men-

*) Das Concert, in welchem letztere gespielt ward, brachte zwei Symphonien; im ersten Theile Schumann Nr. 4 nach Ehlert's Hafis-Ouverture, im zweiten die genannte nach Gluck's Ouverture zu „Iphigenie". Die Theile hätten offenbar wenigstens umgestellt werden müssen. Haydn wollte hier als Schlußstück doch nicht mehr munden!

delssohn: Amoll, zwei Mal; 2 von Schumann: in Bdur und Dmoll (Nr. 4) zwei Mal; 1 von Franz Schubert: Cdur; 1 von Gade: Dmoll (Nr. 5) mit Pianoforte; 1 von A. Rubinstein: Adur (Nr. 3, Op. 56). Von Ouverturen gelangten zur Aufführung: 2 von Méhul zu „Horatius Cocles", zwei Mal, und zu „Joseph in Egypten"; 1 von Gluck: zu „Iphigenie in Tauris", zwei Mal; 2 von Mozart: zu „Titus" und „Zauberflöte"; 3 von Beethoven: zu „Egmont", zwei Mal, „Leonore" und „Fidelio"; 2 von Cherubini: zum „Wasserträger" und zu „Lodoiska"; 1 von Rossini: zu „Tell"; 2 von Weber: zu „Oberon", zwei Mal, und zum „Freischütz"; 2 von Mendelssohn: zu „Ruy Blas" und „Sommernachtstraum"; 1 von Onslow: zum „Hausirer"; 1 von Lindpaintner: zu „Moses", zwei Mal; 1 von Lachner: zu „Catharina Cornaro"; endlich folgende, recht eigentlich hierher gehörigen Concertouverturen: 1 von Rietz in Adur; 1 von Ehlert: „Hafis"; 2 von Gade: „Nachklänge aus Ossian" und „Michel Angelo".

Ohne alle einzelnen Solovorträge aufzuführen, bemerken wir, daß sie zunächst von dem Dirigenten der Capelle, Hünerfürst, für das Violoncell übernommen wurden, der theils allein vortrug, theils in Verbindung mit Anderen, ein Largo für 4 Violoncelle von seiner eigenen Composition. — Mit Violinsoli traten drei hervorragende Geiger auf, die wir hier haben: Concert-M. Budendorff spielte das 3. Concert von de Beriot, Concert-M. Schuster die „Othellophantasie" von Ernst, G. Japha das 7. Concert von Spohr (Emoll). Außerdem spielte ein Schüler von Concert-M. Schuster den ersten Satz des Amoll-Concerts von Rode.

Auf der Clarinette ließ sich Hr. Wegner (nicht zu verwechseln mit dem im Laufe dieses Winters verstorbenen Violinisten und Musikmeister gleichen Namens) hören. — Das Pianoforte endlich ward besonders von Damen vertreten: Frl. Weintraub spielte das Gmoll-Concert von Moscheles und das 3. Concert von Beethoven; Frl. Hirschfeld das Concert in Amoll von Hummel. Besonders hervorzuheben sind aber die Compositionen für Clavier und andere Instrumente, welche hier durch das Verdienst A. Jensen's zum ersten Male vorgeführt wurden, nämlich A. Rubinstein's Quintett für Clavier, Flöte, Clarinette, Horn und Fagott (Op. 55), und R. Schumann's drei Phantasiestücke für Pianoforte und Clarinette, welche Jensen mit dem Clarinettisten Wegner und anderen Mitgliedern der Capelle aufführte (wie er auch die Pianofortepartie der mit der letzteren Composition an demselben Abende aufgeführten Gade'schen Symphonie übernommen). Diese beiden Piècen wurden am 20. und 27. Febr. zum ersten Male gehört. Schließlich sei erwähnt, daß in dem letzten Concert des ersten Cyklus, am 16. Januar, eine ältere Composition unseres Musikveteranen, des der Capelle noch immer (nachdem derselbe sein 50jähriges Jubiläum längst gefeiert) angehörenden Stadtmusikus Wurst, Schiller's „Bürgschaft", Declamation mit Orchesterbegleitung (der dazu gesetzte Chor blieb weg), unter Leitung des Componisten aufgeführt wurde.

Als Anhang gewissermaßen zu diesen Concerten wollen wir hier ein Symphonieconcert erwähnen, welches am 1. April zum Besten der Witwe des am 18. März d. J. (demselben Tage mit Halévy) nach mehrjährigem Brustleiden verstorbenen Musikmeister Ed. Wegner von dem bisher unter seiner Leitung stehenden Musikcorps, unter Direction eines Mitgliedes desselben, F. Secat, gegeben ward, da Wegner, früher bemerkenswerther Sologeiger, auch Clarinettist, besonders als tüchtiger Orchestervorgeiger eine Stütze, wie der größeren Concerte mit Orchester überhaupt, so namentlich der eben besprochenen Theatercapelle, als deren Dirigent er auch fungirte, gewesen. Es brachte die Symphonie Nr. 1 (Cdur) von Beethoven, 2 Ouverturen von Weber (zu „Oberon") und von Secat, und 2 Solostücke, ein Violinconcert, gespielt von Concert-M. Schuster, und ein Concert für Clarinette, componirt vorgetragen und von Secat, auffälliger Weise aber keine Composition des Verstorbenen, der doch außer vielen Tänzen auch sehr gute Märsche, voll Schwung und Leben, geschrieben und oft mit diesem Musikcorps ausgeführt, und die hier sicher hergepaßt hätten.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. — Abendunterhaltung im Conservatorium. — Die bereits vor acht Tagen aufgetretenen fremden Künstler Hr. Poorten und Frau Bremer erschienen auch am 22. August mit Vorträgen, von denen die Letztere nicht im Stande war, die früher ausgesprochenen Ansichten über sie zu verändern. Eine gründliche weitere Schule ist für sie das nothwendigste Erforderniß, bevor sie sich in die Oeffentlichkeit wagen darf. — Fräulein Sara Magnus aus Stockholm bethätigte den ihr von Berlin aus vorangegangenen Ruf als vorzügliche Clavierspielerin vollkommen durch den Vortrag des Chopin'schen Fmoll-Concertes. Sie vereinigt größte Sicherheit in der Technik mit einem schönen Anschlage, richtiges Verständniß mit hervorragendem Geschmack; neben größter Brillanz entwickelte sie den ganzen Duft und alle die dem schönen Concerte innewohnende Grazie. — Einige Zöglinge des Conservatoriums brachten ferner das Schumann'sche Clavier-Quartett in Es (Op. 47.) zu Gehör. Bei dieser Gelegenheit wollen wir erwähnen, daß unlängst von dem ersten Satze dieses Werkes eine treffliche Bearbeitung für zwei Pianoforte erschienen ist, auf welche wir vorläufig aufmerksam zu machen nicht versäumen wollen.

4.

Berlin. Wie bereits gemeldet, wurden nach den Ferien unsere königl. Opernvorstellungen mit dem „Tannhäuser" bei ausverkauftem Hause eröffnet. Es folgten darauf „Robert der Teufel," Verdi's „Troubadour", der „Freischütz", der „Prophet" und zuletzt wieder „Robert der Teufel" mit Frl. Antonini als Isabella, die an unserer Hofoper für das Coloraturfach engagirt werden soll oder schon engagirt ist. Reden wir zunächst von der Leonore des Frl. Lucca im „Troubadour", welche zu den glänzendsten Partien dieser vielseitigen dramatischen Sängerin gehört, der sich an Kraft, Umfang und Wohlklang der Stimme wol nur sehr wenige deutsche Sängerinnen an die Seite stellen mögen. Ihr Vortrag, ihr Ausdruck, ihre ganze Gesangsweise beurkunden eine ächte Künstlernatur, die mit Verstand und Gefühl ihre Aufgaben erfaßt und mit regem Eifer in der Lösung derselben fortschreitet. Alle ihre Rollen sind wirkliche, in Auffassung und Durchführung scharf von einander geschiedene, consequent bis ins Detail ausgeprägte Charakterbilder, nicht, wie man es so häufig gewohnt ist, bloße Verkleidungsscenen einer und derselben Sängerin. Unser Publicum gerieth in einen wahren, gerechten Enthusiasmus über die Kunstleistungen der Sängerin, deren Erscheinen und Abgang jedes Mal mit stürmischem Applaus begleitet wurde, welcher sie wiederholt hervorrief. Frl. de Ahna (Azucena), die HH. Woworsky (Manrico), Robinson (Graf Luna)

und Fricke (Fernando) trugen in ihren Rollen bedeutend zum Gelingen des Ganzen bei. — Frl. Zschiesche, welche wiederholt im „Freischütz" als Aennchen debutirte und beim Publicum durch ihr eben so natürliches Spiel wie durch ihren correcten Gesang Beifall errang, ist von der Generalintendanz engagirt worden. — Frl. Antonini hatte neben Frl. Lucca als Alice (bei der ersten Vorstellung nach den Ferien sang Frl. Mik diese Rolle im „Robert") einen schwierigen Stand; dennoch löste sie ihre keineswegs leichte Aufgabe als Isabella, wenn man berücksichtigt, daß die junge Sängerin überhaupt zum ersten Male mit dieser Rolle die Bühne betrat, in musikalisch anerkennenswerther Weise. Entbehrt ihre Coloratur auch noch der zündenden Kraft und Wirkung, erscheint zur Zeit auch noch ihre Stimme in dem großen Raume unseres Opernhauses als klein, so glauben wir bessenungeachtet, daß dieselbe bei größerer Routine und eifrigem Studium für die Folge keine unbedeutende Acquisition für unsere Hofbühne sein wird. Frl. Antonini, eine in England geborene Deutsche, hat ihre Studien bei Garcia in Paris gemacht. Ihre Methode, die Cantilene, namentlich im vierten Act, in fortwährend tremolirender Weise zu singen, konnte uns nicht zusagen. Der zweite Act gab der Sängerin hinlänglich Gelegenheit, ihre umfangreiche Sopranstimme von bedeutender Höhe zu zeigen. Das Publicum des vollen Hauses spendete der Sängerin reichen Beifall und rief sie am Schlusse hervor. Die Mitteltöne ihres Stimmregisters (wenn nicht durch krankhafte Symptome hervorgerufen) sind noch zu conserviren; am Besten sind die Töne nach oben vom zweigestrichenen e ab. Spiel und Mimik ist noch nicht vorhanden. Von den übrigen Darstellern waren Frl. Lucca (Alice) und die HH. Fricke (Bertram), Woworsky (Robert) vorzüglich und ihre Leistungen durch vielfachen Beifall und Hervorrufen ausgezeichnet. Hr. Krüger sang den Raimbaut ziemlich undisponirt und unrein. Die anderen kleinen Partien waren entsprechend besetzt. — Zunächst tritt Frau Richter vom Baseler Theater als Leonore im „Fidelio" auf. Th. Rode.

Prag. Am 30. und 31. Juli, sowie am 1. und 2. August fanden in der Anstalt des um die Musikbildung unserer Stadt hochverdienten Hrn. Jos. Proksch die jährlichen Prüfungen der Zöglinge statt. An den beiden erstgenannten Tagen wurden vorzugsweise die Zöglinge der Elementar- und Mittelclassen in theoretischen Gegenständen, sowie im Einzel- und Zusammenspiel verschiedener Lectionen aus der vorzüglichen Pianoforteschule von Jos. Proksch geprüft. Am 1. und 2. August kamen in den Vor- und Nachmittags stattgehabten Prüfungsproductionen die verschiedensten Werke älterer und neuer Tonsetzer zur Aufführung, und müssen wir neben der ausgezeichneten Vortragsweise, in welcher dieselben geboten wurden, auch ganz besonders die glückliche Wahl der Compositionen anerkennen, indem nicht nur das gediegene Aeltere, sondern auch die neuesten Meister vertreten waren: Ouverture zu Wagner's „Rienzi" für 4 Pianos, „Orpheus" von Liszt für 2 Pianos, Andante und Variationen für 2 Pianos von R. Schumann, Variationen für 2 Pianos von Reinecke, Solostücke von Liszt, Chopin, Raff, Rubinstein, Heller, Dreyschock, Schulhoff 2c., sowie verschiedene Tonstücke von ehemaligen Zöglingen der Anstalt, als: W. Kuhe, Ch. Wehle, J. Richter, F. Kavan. J. Z.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Ein schweizer Freund schreibt uns, wie jetzt der Righi, wenn auch nicht mit Musik, so doch mit Tonkünstlern, die sich daselbst aufhalten, gesegnet sei. Frau Clara Schumann hat sich auf dem Berge häuslich eingerichtet und sich sogar einen Concertflügel hinauf transportiren lassen. Hrn. Jul. Stockhausen traf unser Correspondent ebenfalls, sowie auch Hrn. Musik-Dir. Mannsfeldt aus Chemnitz. Die HH. Th. Kirchner und Musik-Dir. Käslin aus Chur waren einige Tage vorher dagewesen. „Die Herrschaften," heißt es in dem Briefe, „führen dort oben übrigens ein sehr gemüthliches Leben, wohl geeignet, sich von den Strapazen der Saison zu erholen, und befinden sich Alle ganz vortrefflich. Vom Musiciren ist freilich wenig oder höchstens bei schlechtem Wetter die Rede."

In Loschwitz bei Dresden verweilen jetzt Prof. Moscheles aus Leipzig, welcher die Bach'schen Präludien des „wohltemporirten Claviers" mit einer Violoncellpartie versehen hat, und Hr. Capell-M. Dorn aus Berlin, welcher eine schon von uns erwähnte komische Oper mit dem Dichter, Moritz Heydrich in Loschwitz, beendete.

Schnorr v. Carolsfeld trat am 21. August nach längerer Abwesenheit zum ersten Male wieder im „Tell" am Dresdner Hoftheater auf.

Frau Bürde-Ney ist im Vollbesitze ihrer Stimmittel nach Dresden zurückgekehrt und zunächst als Lucrezia Borgia aufgetreten, worauf sie die Elisabeth im „Tannhäuser" singen wird. Auch körperlich scheint sie viel wohler geworden zu sein.

Frl. Anna Reiß aus Mannheim hat ihre Dresdner Gastspiele mit ziemlichem Erfolge beendet und verlautet von ihrem Engagement.

Am 29. August beginnt Musik-Dir. Bilse, von Hamburg kommend, einen Cyklus von Concerten in Dresden.

Hr. Merelli befindet sich zur Zeit mit einer italienischen Operngesellschaft in Lemberg.

Hr. Paul David in Leipzig, Sohn unseres Concertmeisters, ist als Mitglied in die Hofcapelle zu Carlsruhe eingetreten.

An Stelle des verstorbenen Kammermusikus und Solo-Violoncellisten der fürstl. Hohenzollern'schen Hofcapelle zu Löwenberg, Oswald, ist Hr. Popper aus Prag, dem ein vorzüglicher Ruf vorangeht, berufen worden. — Gleichzeitig wurde in Hrn. Cabisius aus Bremen (ebenfalls Violoncellist) eine junge, hoffnungsvolle Kraft für die genannte Capelle gewonnen.

Der talentvolle Schüler Fr. Grützmacher's, Hr. Robert Oeser, ist als Solo-Violoncellist an der kaiserl. russischen Oper in Moskau angestellt worden.

Th. Formes, dessen Contract an der königl. Oper mit dieser Saison zu Ende geht, wird nächsten Winter an der italienischen Oper in Paris auftreten.

A. Dreyschock ist bereits von Prag nach Petersburg abgereist, um dort seine Stellung als Professor des Clavierspieles am Conservatorium anzutreten.

Am 20. d. Mts. trat Ander zum ersten Male wieder nach längerer Pause im Wiener Hofoperntheater als Faust auf; auch Beck wird in diesen Tagen von seinem dreimonatlichen Urlaube nach Wien zurückkehren.

Reményi concertirt gegenwärtig in mehreren von ihm bisher noch nicht besuchten Comitaten Ungarns und begiebt sich zum Winter nach Italien.

Die „Arion Society" in New York unternahm jüngst eine Sängerfahrt nach dem Niagarafalle und concertirte in Buffalo und Rochester. Vor unseren deutschen Sängerzügen hatte dieser ohne Zweifel den Vorzug größerer Romantik für sich.

Der Pianist R. W. Gottschalk in New York hat, wie amerikanische Briefe erzählen, auf seiner letzten Rundreise in 120 Tagen 15,000 engl. Meilen zurückgelegt und in dieser Zeit 109 Concerte gegeben. Time is money!

Musikfeste, Aufführungen. In Turin und Mailand finden im September Gesangsfeste statt, an welchen sich 2000 Mitglieder französischer Gesangvereine unter Leitung des Hrn. Delaporte betheiligen werden.

Am 24. und 25. d. M. fand in Speier das pfälzische Sängerfest statt.

Auch in Gutzkow's „Unterhaltungen am häuslichen Herde" werden die „Prüfungen am Wiener Conservatorium in den „Wiener Briefen" besprochen, und erklärt sich der Referent ebenfalls dahin, daß „wol Proben einer bedeutenden mechanischen Entwickelung der sehr jungen Zöglinge gegeben worden seien, aber auch ein neuer Beweis überstürzter, unerquicklicher Treibhauszucht".

Neue und neueinstudirte Opern. Den „Bad. Bl." schreibt man über den Erfolg von Berlioz' komischer Oper „Beatrice und Benedict" in Baden-Baden: „Die Aufführung war tadellos. Alle Sänger wetteiferten, ihre keineswegs leichten Aufgaben glänzend zu lösen; lebhafter Applaus begleitete fast jede Nummer. Das Orchester leistete unter Direction von Berlioz Bewundernswerthes. Der Erfolg ist demnach als ein in jeder Hinsicht höchst günstiger zu bezeichnen."

Von Louis Schubert, bisher in Königsberg, seit Kurzem in Dresden lebend, hat die Intendanz des Dresdner Hoftheaters eine komische Oper „Das Rosenmädchen" zur Aufführung angenommen.

Die seltenere „Iphigenie in Aulis" von Gluck erscheint demnächst auf der Dresdner Hofbühne mit Benutzung der R. Wagner'schen Instrumentation. Frau Jauner-Krall wird sich in der Titelrolle als tragische Sängerin versuchen.

Am 24. August kam an der Friedrich-Wilhelmstadt in Berlin Rossini's Oper „Broschino" zur Aufführung, welche im Jahre 1812 entstand und von welcher der Componist scherzweise behauptete, daß er sie mit dem Zahnstocher geschrieben.

Im November gelangt auf der Breslauer Bühne eine große romantische Oper in drei Acten, „Vineta", nach einer Novelle von Ger-

Räcker bearbeitet und componirt von Richard Wüerst, zur Aufführung.

Fioravanti's „Dorfsängerinnen" haben am Wiener Kärnthnerthor-Theater kein Glück gemacht.

Suppé componirt einen von Braun nach dem Französischen bearbeiteten Operntext „Die Frau des Potiphar". Verführerisch klingt der Titel; dennoch aber möchte es kein allzu großes Verdienst sein, wenn Einer, dem Beispiele Josephs folgend, der Musik aus dem Wege geht. Eine Operette desselben Componisten „Ein Festkleid", Text von P. Korne und H. Max, gelangt demnächst am Treumann-Theater in Wien zur Aufführung.

Mosony Brand ist mit der Vollendung einer Oper „Almos" beschäftigt, welche im November über die Bretter des Nationaltheaters in Pest gehen wird.

Musikalische Novitäten. Bei Gustav Heinze in Leipzig, dessen thätiges und verdienstliches buchhändlerisches Wirken anzuerkennen wir wiederholt Gelegenheit gehabt, sind soeben in einfach-nobler und zugleich höchst eleganter Ausgabe die Rob. Schumann'schen Compositionen des Liedercyklus „Frauenliebe und Leben" von Adalb. v. Chamisso erschienen. Die musikalische Bedeutung dieses Werkes hier zu betonen, wäre unnöthig. Nur des demselben vorangesetzten photographischen Portraits Schumann's und des Vorwortes von Louis Ehlert sei noch gedacht. Das Letztere ist recht sinnig und fesselnd geschrieben und charakterisirt nach einigen einleitenden Bemerkungen die Gedichte nach der poetischen wie nach der rein musikalischen Seite. Wegen seiner glänzenden Ausstattung — der Einband ist ein Meisterstück von Buchbinderarbeit — und seines bequemen und handlichen Formates dürfte diese Ausgabe besonders Sängerinnen beim Liedervortrage in engeren und weiteren Kreisen willkommen sein, wie wir es denn hiermit auch angelegentlich als geschmackvolles Damengeschenk empfehlen wollen. Der Preis dieser Prachtausgabe ist verhältnißmäßig ein sehr geringer und beträgt 2½ Thlr.

Bei Falter und Sohn in München ist soeben erschienen: „Die Hochzeit auf der Alm", Operette von Michael Haydn, dem unseren Tagen fast ausschließlich als Kirchencomponist bekannten Bruder Jos. Haydn's, welcher dieses Werk im Jahre 1768 zu Salzburg schrieb.

Literarische Novitäten. Ein „Systematischer Katalog über sämmtliche im Mozart-Archiv zu Salzburg befindliche Autographen und sonstige Reliquien W. A. Mozart's" erschien soeben im Buchhandel.

Auszeichnungen, Beförderungen. König Victor Emanuel hat Tamburini mit dem St. Mauritius- und Lazarusorden geschmückt.

Todesfälle. Im Juni starb die beliebte amerikanische Sängerin Isabella Hinkley, Gattin des Bassisten Susini.

Leipziger Fremdenliste. Die HH. Prof. Dachs aus Wien, Musik-Dir. Stör aus Weimar und Capell-M. Reiß aus Riga, sowie Frl. Adelheid Günther aus Schwerin besuchten uns im Laufe dieser Woche. — Hr. Alexander Winterberger, welcher über ein Vierteljahr in Leipzig verbrachte, hat dasselbe verlassen und sich zunächst nach Wien begeben. Von demselben erscheinen demnächst bei Hofmeister und Kistner mehrere Liedersammlungen, auf die wir ihrer Trefflichkeit wegen schon jetzt aufmerksam machen wollen. — Frl. Seva Magnus, die ebenfalls mehrere Wochen in Leipzig verweilte, ist in diesen Tagen nach Berlin zurückgegangen.

Vermischtes.

Bekanntlich hat die königl. Bibliothek in Berlin schon im Jahre 1845 den größten Theil von Beethoven's Nachlaß erworben. Ueber einen damals aus gewissen Gründen noch zurückgehaltenen Theil desselben (Documente und Briefschaften) sind jetzt Unterhandlungen angeknüpft. Unter den Verkaufsbedingungen soll sich die Forderung befinden, daß sämmtliche Documente und Briefschaften noch auf 10 Jahre unter Schloß und Riegel gehalten werden müssen, damit kein Mißbrauch getrieben werde. Diese Bedingung soll genehmigt sein. — Es dürften also noch Eröffnungen zu erwarten sein, die nicht Beethoven, sondern Andere compromittiren.

Ein Pester Musikliebhaber, Hr. v. August, ist im Besitze des Violoncells, auf welchem Kaiser Joseph II. im engeren Cirkel sich öfter hören ließ.

Im Tivolitheater zu St. Pauli in Hamburg sah man jüngst einen grausigen Theaterzettel hängen. Ein Schauspieler, Schöbel, hatte zu seinem Benefize folgende Stücke gewählt: „Thyriaph, der Gehängte" und „Ein Kindermord auf der Uhlenhorst". Die in letzterer Piece vorkommende „Bärenschinkenpolka" ist eine Composition des Benefizianten, der damit den nach Titeln lechzenden Tanzcomponisten eine neue Sphäre erschlossen hat. Dasselbe Theater gab übrigens am 22. d. Mts. die funfzigste Aufführung einer ergötzlichen Parodie des Gounod'schen „Faust."

In Darmstadt betragen die jährlichen Ausgaben des dortigen Hoftheaters circa 175,000 Fl., während nur gegen 42,000 Fl. eingenommen werden. Die sich ergebende Mehrausgabe von über 130,000 Fl. wird vom Großherzog bestritten.

In Breslau wurde am 5. August Nachts der Theaterreferent der „Schlesischen Zeitung", ein Dr. Elsner, auf der äußeren Promenade am Ohlauer Stadtgraben plötzlich von einem Menschen überfallen, am Halse bis zur Besinnungslosigkeit gewürgt, heftig zu Boden geworfen und an der Stirne durch wiederholte Faustschläge nicht unerheblich verletzt. Dr. Elsner, welcher vergeblich um Hülfe rief, glaubte, es sei auf seine Beraubung abgesehen, als der Angreifende endlich mit den Worten: „Das ist die schlechte Recension über Lucrezia Borgia" die Flucht ergriff. Der Thäter ist zur Zeit noch unbekannt.

Roger beabsichtigt eine Ausspielung seines 300,000 Mètres Flächenraum enthaltenden Besitzthums „Villiers sur Marne" mittels einer Lotterie. Dem Gewinner wird es jedoch vertragsmäßig zur Bedingung gemacht, daß die verschiedenen Straßen, Aussichten, Boulevards und Alleen die Namen behalten, die ihnen ihr bisheriger Besitzer gegeben hat und mit welchen er die Werke, Tondichter und Rollen verewigen wollte, die ihm das Mittel an die Hand gaben, sich dieses Besitzthum zu erwerben, zu dessen Veräußerung er jetzt, wie man sagt, gezwungen sein soll. Es finden sich da: Aussicht Halévy, Boulevard Meyerbeer und Auber, Allee der weißen Dame, Propheten-Aussicht Lucia-Weg, Blitz-Allee u. s. w.

In London fand eine Auction von Cremoneser Geigen statt, die etwa 1718 Pfd. St. einbrachte. Die besten Geigen stammten aus der Sammlung des Grafen Castelbarco in Mailand. Es wurden sechs Stradivari-Geigen verkauft, zwei von 1685 und 1701 mit 135 Pfd. St., eine von 1715 mit 100, und die drei anderen mit 90, 70 und 50 Pfd. St. bezahlt. Ein Violoncell von Stradivari aus dem Jahre 1697 brachte 210, ein anderes von 1687 115 Pfd. St. ein. Ein Violoncell von Amati von 1687 wurde mit 138 Pfd. St. und eine Geige desselben Meisters mit 80 Guineen bezahlt.

Von der neuerdings aufgekommenen Mode, Dichter, Künstler oder Gelehrte zu Helden eines Romans zu machen, sind die Tonkünstler bis jetzt noch am Meisten verschont worden. Durch bekanntere Schriftsteller sind bis jetzt Folgende novellistisch verarbeitet: Mozart von E. Mörike und H. Rau; Beethoven von H. Rau; Friedemann Bach von Brachvogel; Rossini von E. M. Oettinger. Gluck wurde bisher nur in Novellen behandelt; wenn aber das Buch von Marx fertig ist, wird wol H. Rau auch dieses „Material" ausbeuten, wie früher schon den Marx'schen Beethoven und Jahn'schen Mozart.

Sehr wichtig und zweckmäßig ist ein neues Theaterdecorationssystem, das ein Hr. Foucault in Paris in Vorschlag gebracht hat. So wie die Bühne heute eingerichtet ist, giebt es gar Manches, was die Täuschung stört. Die Coulissen öffnen eben so viele Prospecte auf Bühnengeheimnisse, die im Interesse der dramatischen Wirkung eben verborgen bleiben sollten. Die Bühne verengt sich stets nach dem Hintergrunde zu, was durchaus gegen die Gesetze der Perspective ist; der ferne Horizont entfaltet sich in langen Linien, die sich ins Unermeßliche verlieren, während sich der Vordergrund enger zusammenzieht. Mit dem System Foucault's würde die Landschaft in allen Theilen naturgetreu sein. Die Coulissen und Soffiten würden verschwinden und geräumige, von allen Seiten freie Zugänge Raum für Wagen und Pferde schaffen. Niedrigere Decorationen ließen dann schnellere Bühnenverwandlungen ermöglichen; auch die Hinterwand müßte dann entbehrlich werden und Wände durch Blendrahmen (chassis) ersetzt werden. Senkrecht bis zu einer gewissen Höhe aufsteigend, würden sie sich an eine Kuppel anschließen, die sich vorwärts über die Bühne wölbte. Auch der Fußboden und der Himmel würden dann beweglich sein. Foucault hat sein System in einer Vorlesung im Pariser Industrie-Palast zu verdeutlichen gesucht, und wird dasselbe auf der Bühne der neuen Großen Oper angewendet werden.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Georg Vierling, Op. 23. Sechs Orgelstücke. Breslau, Leuckart. Pr. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Auch dieses Werkchen des Componisten ist vorzüglich gut gearbeitet, wie Alles, was ich bisher von ihm kennen gelernt. Freilich ist die schaffende Phantasie weniger darin hervortretend, als die harmonische Kunst. Das beste Stück dürfte wol Nr. 3 sein, Vorspiel zu dem Choral: „Lobet den Herrn, den mächtigen König."

Gustav Merkel, Op. 23. Sechs Vorspiele für die Orgel. Erfurt, Körner. Pr. 10 Ngr.

———, Op. 32. Drei große Choralvorspiele für die Orgel. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 15 Ngr.

———, Op. 34. Introduction und Doppelfuge für die Orgel. Leipzig, Peters. Pr. 10 Ngr.

Merkel's Thätigkeit für die Orgelliteratur ist sehr beachtenswerth. Es ist die Orgel dasjenige Feld, auf dem er als Componist wirklich Bedeutendes geleistet hat. Er hat sich so tief hinein gearbeitet, daß man sieht, wie sein ganzes musikalisches Denken mit der Orgel gleichsam verwachsen ist. Daher kommt es auch, daß seine Compositionen den Eindruck des Fertigen machen; selbst bei der verwickelten Contrapunctik fließt Alles natürlich und leicht und läßt den durchgebildeten Techniker erkennen. Aber auch der Geist, der in seinen Orgelsachen sich ausspricht, ist nicht kümmerlich bedacht. Merkel besitzt so eigentlich die Gabe, richtig für die Orgel zu denken und solche Gedanken zu erfinden, die nicht etwa allgemein instrumental, sondern speciell nur für die Orgel da sind. Unter den drei oben angeführten Werken sind vorzugsweise die beiden letzteren bemerkenswerth. Ihre Form ist größer und breiter angelegt und auf das Befriedigendste durchgeführt. Op. 32 enthält: Choral mit Fuge, „Jesus meine Zuversicht", ein ganz künstlerisch ausgeführtes Stück; „Nun sich der Tag geendet" und „Vom Himmel hoch". Gleiches Lob beansprucht auch die Introduction und Doppelfuge, welche letztere in ihren beiden Themen, in deren Erfindung Merkel besonders glücklich ist, weil sie nicht trocken und gemacht erscheinen, auf das Wirkungsvollste zur Geltung kommt.

J. A. van Eyken, Op. 23. Transscriptionen für die Orgel. Rotterdam, Bletter. 3 Lieferungen. Nr. 1 f. 1. 60. Nr. 2 f. 1. 20. Nr. 3 f. 1. 60.

Die erste Lieferung enthält: Variations sérieuses, Op. 54, von Mendelssohn; Lieferung 2: Andante aus der Cmoll-Symphonie von Beethoven; Lief. 3: Andante aus der Esdur-Symphonie von Mozart und Largo aus der Sonate Op. 10, Nr. 3, von Beethoven. Es ist bekanntlich ein Lieblingsstudium des Verfassers, für die Orgel zu transscribiren, und es läßt sich nicht läugnen, daß Eyken, als bedeutender Orgelvirtuos, diese Kunst auf das Trefflichste versteht. Freilich setzt Eyken auch einen Spieler voraus, der bis ins kleinste Detail hinein fertig mit der Technik ist. Sämmtliche Werke zeugen von einem bedeutenden Transscriptionstalent, und in ihrer Orgelgestalt kann man an ihnen als solchen Nichts aussetzen. Eine andere Frage ist die, ob Eyken auch jedes Mal mit seinen Transscriptionen glücklich in der Wahl ist. Ist es mit dem Transscribiren überhaupt etwas Mißliches, so glaube ich, daß man bei der Orgel doppelt behutsam sein müsse. Sachkundige werden verstehen, was ich damit andeuten will. Mir scheint die Wahl sämmtlicher vorstehender Transscriptionen nicht glücklich zu sein, und Diejenigen, welche genannte Orchester- und Pianofortewerke genau kennen, dürften mir wol beistimmen, wenn ich gegen das Uebertragen derselben für die Orgel mein Votum gebe.

Emanuel Klitzsch.

Adolph Hesse, Ausgewählte Orgelcompositionen. Lief. 16—19. Breslau, F. E. C. Leuckart. Preis: Lief. 16 9 Ngr., Lief. 17, 18, 19 à 12 Ngr.

A. W. Gottschalg, *Ave Maria* von Franz Liszt für die Orgel eingerichtet. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 10 Ngr.

Franz Liszt, Präludium und Fuge über das Thema BACH. Rotterdam, Bletter. Pr. 2 f.

C. Hennig, Sechs Transscriptionen für die Orgel. Erste Suite Op. 62. Zweite Suite Op. 63. Leipzig und Berlin, C. F. Peters. Pr. à 10 Ngr.

Moritz Brosig, Op. 68 b. Einundzwanzig kurze Vorspiele zu Predigtliedern. Breslau, F. E. C. Leuckart. Pr. 10 Ngr.

J. Worp, Phantasie Nr. 2 für die Orgel. Erfurt und Leipzig, G. W. Körner. Pr. 15 Ngr.

Adolph Hesse nimmt unter den Tonsetzern für die Orgel eine ganz bedeutende Stellung ein. Seine Compositionen sind mit Geist und vielem Fleiße gearbeitet, erfreuen sich daher auch mit Recht einer allgemeineren Aufmerksamkeit. Lieferung 16 der vorliegenden Sammlung enthält zwölf Studien mit obligatem Pedal, die beim Unterrichte mit großem Nutzen verwendet werden können. Die 17. Lieferung bringt sieben hübsch gedachte und ausgeführte Orgelstücke verschiedenen Charakters (Op. 60), die sowol für den Unterricht, als auch für den kirchlichen Gebrauch ihrer Einfachheit halber passend erscheinen. In Lieferung 18 werden fünf Vorspiele und ein variirter Choral („Folgt mir! spricht Christus, unser Held") Op. 63 geboten, die wir den besseren Organisten bestens empfehlen. Die „Toccata" (Lieferung 19) Op. 85 (Asdur) wird bei Orgelconcerten ihre Wirkung nicht verfehlen. Besonders hervorzuheben ist bei diesem Tonsatze die geschmackvolle Verwendung und Durchführung der Themas. Bemerkt sei noch, daß jede Lieferung ohne Preiserhöhung auch einzeln von der Verlagshandlung abgegeben wird.

Franz Liszt's „Ave Maria" macht als Chorlied einen erhebenden Eindruck; auch in der vorliegenden vortrefflichen Bearbeitung für die Orgel von Gottschalg wird es seine Wirkung nicht verfehlen. Die Registrirung ist mit größter Genauigkeit angegeben und dabei besonders Rücksicht auf die Domorgel in Merseburg genommen.

In dem Präludium und der Fuge über den Namen „BACH" — Alexander Winterberger gewidmet — liefert der Tonsetzer ein Meisterstück. Hier ist ein Hinausgehen aus dem stereotyp gewordenen Formalismus bemerkbar, dabei aber immer noch ein schönes Maß gehalten. Trotz des einfachen Aussehens dieses Tonsatzes bietet derselbe doch einen großen Reichthum von Effecten; möchten daher die Concertgeber dieses Werk bald in ihre Programme aufnehmen.

Die „sechs Transscriptionen" von Hennig sind zwar hübsch gearbeitet, bieten aber doch nicht gerade ein größeres, bedeutenderes Interesse. Die „erste Suite" enthält die Bearbeitung von Chören aus „Davidde penitente" (Mozart), „Josua" (Händel), „Schöpfung" (J. Haydn); die „zweite Suite" bringt Largo aus der Sonate Op. 2, Nr. 2 (Adur), von Beethoven, Chor aus „Josua" von Händel und aus dem „Stabat mater" von Pergolese.

M. Brosig's „Vorspiele zu Predigtliedern" sind einfach, zweckmäßig und beim Gottesdienste mit Nutzen verwendbar.

Die „Phantasie Nr. 2 (D moll)" von Worp athmet ganz den Geist derartiger Arbeiten seines Lehrers C. F. Richter — dem vorliegendes Werk auch gewidmet ist —, ohne jedoch dessen Gediegenheit zu besitzen. Wir rathen dem Componisten, der Talent zu haben scheint, ein freieres, künstlerischeres Herausarbeiten an, vielleicht wird es ihm dann gelingen, auch Bedeutenderes zu leisten; denn jetzt fehlt ihm, wie wir seiner „Phantasie" entnehmen, die wahre Selbständigkeit noch zu sehr, da sein Werk nicht über einen bis jetzt ziemlich überwundenen Standpunct sich zu erheben vermag.

—h.

Instructives.

Für die Orgel.

Christian Heinrich Hohmann, Orgelschule. Eine theoretisch-praktische Anleitung zur gründlichen Erlernung des Orgelspieles. Für angehende Organisten bearbeitet. Nürnberg, Raw. 1859. II. Cursus. $22^1/_2$ Ngr.

Heinrich Sattler, Theoretisch-praktische Orgelschule. Zum Gebrauche in Seminarien, Präparanden-Anstalten, Orgelinstituten u. s. w., sowie zum Privatgebrauche. Erfurt, Körner. 2 Abtheilungen à 1 Thlr. Späterer Ladenpreis vollständig 4 Thlr.

Von der Hohmann'schen Orgelschule liegt uns nur der zweite Cursus vor; es läßt sich somit, da der Anfang fehlt, nicht über den Plan des Ganzen urtheilen. Zwar sagt der Verfasser in einem kurzen Vorwort zum zweiten Cursus, daß der erste Cursus die Elemente des Orgelspieles behandle. Das thut freilich jede Orgelschule; es kommt aber auf das Wie? an. Es scheint, als ob der Verfasser rücksichtlich der Anforderungen an eine Orgelschule, nach dem wenigstens, was er hier im zweiten Cursus bietet, nicht auf der Höhe der Zeit sich befinde, und nicht bekannt mit dem sei, was die neuere Zeit bereits an vorzüglichen Werken geboten hat. Denn wenn er den zweiten Cursus mit der Lehre von den Verzierungen beginnt und diese in sehr ausgedehnter Weise und durch Beispiele erläutert, so muß bemerkt werden, daß dies nicht in eine Orgel-, sondern in eine Pianoforteschule gehört. Wenn er ferner sagt, daß das Tongebiet der Uebungsvorspiele sich im ersten Cursus nur auf Tonarten bis zu 3 Kreuzen und 3 Been erstrecke, im zweiten dagegen bis zu 6 Kreuzen und 6 Been sich erweitere, und, außer einem Anhange von Vorspielen in den alten Kirchentonarten, in diesem zweiten Cursus weiter Nichts behandelt; so scheint es doch, als ob der Verfasser seiner Aufgabe, eine zeitgemäße und den Orgelschüler fördernde Schule zu schreiben, nicht gewachsen sei. Der Verfasser lebt in Baiern (in Schwabach, wo er Seminarlehrer ist); sollte er nicht mit dem bekannt sein, was Norddeutschland auf diesem Gebiete bereits geleistet hat?

Ganz anders verhält es sich mit der Orgelschule von Sattler. Ist der Verfasser ohnehin schon als ein rüstiger und vorwärtsstrebender Mann in seinem Fache bereits bekannt und anerkannt, so zeigt er auch durch seine Orgelschule, daß er seiner Aufgabe vollkommen gewachsen sei. In einem kurzen Vorworte spricht er sich klar über den Zweck seines Werkes aus. Es soll „ganz besonders für Schullehrer-Seminarien, Präparanden-Anstalten, Orgelinstitute und zum Privatgebrauche geeignet sein, und auf dem kürzesten Wege einen gründlichen und, mit Ausschluß der eigentlichen Virtuosität, vollständigen Cursus darbieten, um den Orgelschüler zu der Stufe der Vollendung zu führen, wo ihm das Prädicat der Tüchtigkeit mit Recht gezollt werden müsse". Von dem Gesichtspuncte aus betrachtet, muß das Werk nach allen Richtungen hin als zweckentsprechend anerkannt werden. Der Verfasser läßt das Ganze in zwei Theile zerfallen, von denen der erste die Theorie des Orgelspieles behandelt und der zweite die praktische Orgelschule. In Allem, was theils darüber gesagt, theils durch Beibringung von passenden Beispielen erläuternd gegeben wird, zeigt sich eine wohl überlegte Planmäßigkeit und die erforderliche Sachkenntniß. Zu rühmen ist auch die Kürze und Bündigkeit, die der Verfasser im Hinblick auf seinen eben angegeben Zweck überall angestrebt hat; denn häufig wird durch unnöthige Breite der Zweck verfehlt, und der Ueberblick des Schülers dadurch verwirrt. Das Werk kann also mit Recht empfohlen werden.

Was den Preis des Ganzen (1 Band in 2 Abtheilungen) betrifft, so finde ich ihn nicht zu theuer, netto 2 Thlr.; Partie-Baarpreis, 6 Exemplare à 1 Thlr. 20 Ngr. und 1 frei; einzelne Abtheilungen in Partien von 12 Exemplaren nur 25 Ngr. und 1 frei. Dagegen kommt mir der spätere Ladenpreis 4 Thlr. zu hoch vor und dürfte vor dem Ankaufe abschrecken. Das Ganze ist doch nur ein mäßiger Band: Theorie des Orgelspieles 11 Quartseiten; praktische Orgelschule 1. Theil 40 Seiten, 2. Theil 43 Seiten.

Emanuel Klitzsch.

Kammer- und Hausmusik.

Für eine und mehrere Singstimmen mit Violine, Violoncell und Pianoforte.

Ludwig van Beethoven, Volkslieder für eine und mehrere Singstimmen mit Violine, Violoncell und Pianoforte. Nachgelassenes Werk. Herausgegeben von Franz Espagne. Heft II. Leipzig, Peters. Pr. $1^5/_6$ Thlr.

Von den der Manuscriptsammlung der königlichen Bibliothek in Berlin entnommenen und von Franz Espagne herausgegebenen Volksliedern von Beethoven liegt das zweite Heft vor. Es ist bekannt, daß Beethoven selbst eine Auswahl von den von ihm bearbeiteten Gesängen herausgegeben hat. Die hier erschienenen stehen mit den früheren nicht auf gleicher Höhe, und sicher ist anzunehmen, daß Beethoven sie nicht vor die Oeffentlichkeit gelangen lassen wollte.

Emanuel Klitzsch.

Arrangements.

C. G. Belcke, Sechs Melodien für Flöte und Pianoforte, nach Violin-Duos aus der Violinschule von L. Spohr frei bearbeitet. Hannover, Chr. Bachmann. Pr. 1 Thlr.

Die Spohr'schen Melodien, in langsamen und gemäßigten Zeitmaßen, meist cantilenenartig sich bewegend (Andante, Larghetto, Allegretto), von zartem Ausdruck und einschmeichelnder Weichheit, sind von dem als Flötenvirtuos rühmlich bekannten Herausgeber mit einer soliden und nicht schwer ausführbaren Clavierbegleitung versehen worden, und empfehlen sich diese anmuthigen Stücke Freunden dieser Musik, die eine gemüthliche, angenehme Unterhaltung suchen. Der Flötenpart setzt eine ziemliche Fertigkeit und gediegene Vortragsweise voraus.

G. R.

Unterhaltungsmusik.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Carl van Bruyck, Op. 14. Drei humoristische Gesänge für eine tiefe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Wessely und Büsing. Einzeln à 8, 10, 12 Ngr.

———, Op. 15. Drei Gesänge für eine Mezzosopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendaselbst. Einzeln à 8, 10, $12^1/_2$ Ngr.

———, Op. 16. Vier Lieder nach Gedichten von Uhland und Mörike mit Begleitung des Pianoforte. Ebendaselbst. Einzeln à 8, 5 und 10 Ngr.

Otto Scherzer, Liederbuch. Fünfundzwanzig Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. I. Theil. Nördlingen, Becker. Pr. ?

J. P. Ter Maten, Op. 2. Drei Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Amsterdam, Roothan. Pr. 1 f.

Moritz Siering, Op. 16. Ständchen von Lenau für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. $7^1/_2$ Ngr.

Josephine Lang, Op. 23. Drei Lieder mit Pianofortebegleitung. Stuttgart, Ebner. Pr. à 18, 36, 54 kr.

Heinrich Moy, 1. Werk. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Wessely und Büsing. Pr. ?

J. E. Schmitz, Im Walde. Lied für eine Singstimme mit Begleitung von Pianoforte und Violine. Amsterdam, Roothan. Pr. 20 Ngr.

Ant. Teichmann, *Valse cantabile, per Soprano con Piano*. Deutsch von Grünbaum. Berlin, Schlesinger. Preis $^1/_2$ Thlr.

H. Wichmann, *Album per Canto con acc. di Piano.* Italienisches Album für Mezzosopran mit Pianofortebegleitung, in deutscher Uebersetzung von Bernhard v. Lepel. Berlin, Schlesinger. Tomo I. $^2/_3$ Thlr. Tomo II. $^1/_2$ Thlr.

Louis Liebe, Op. 52. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Cassel, Luckhardt. Pr. à 5 und $7^1/_2$ Ngr.

Die Bruyck'schen Compositionen lassen uns recht deutlich erkennen, wie das Feld des Schaffens nicht Sache des Componisten sei. Sie zeugen von gar keinem Talent und Beruf zu componiren. Man sieht immer, wie der Componist will und erstrebt, aber die Natur unterstützt ihn bei der Arbeit gar nicht. Was nützen uns Lieder, die der Verstand gleichsam sich ordnete und die erlernte Bildung aufstellte, in denen aber kein Funke zündenden Stoffes ruht, die schaffende Phantasie gar keinen Antheil hat? Formell läßt sich gegen seine Compositionen gar Nichts einwenden; man erkennt in ihnen einen gebildeten Musiker, der auch die Pianofortepartie nicht uninteressant zu behandeln versteht, aber das musikalische Leben kann nur von einem eingeborenen Etwas erzeugt werden.

Es mag doch viele angehende Musiker, oder die es noch werden wollen, geben — denn das Wort bedeutet gar Viel, wenn auch Mancher sich lieber „Künstler" tituliren läßt, als „Musiker" obgleich sein Bischen Musikerthum noch sehr dilettantisch ist —, die mit den vielleicht wenigen erworbenen Kenntnissen anfangen zu componiren, ohne auch nur eine Ahnung davon zu haben, wie es wol eigentlich heutigen Tages auf dem Gebiete der Liedercomposition aussieht. Im übergroßen Selbstvertrauen gehts frisch ans Componiren —, ein williger Verleger findet sich auch, und der Mann ist gemacht. Manchem mag vielleicht beim Beginn seiner Laufbahn kein offenherziger Rathgeber zur Seite stehen. Auf diese Weise wird der Markt täglich mit einer Masse von Sachen überschwemmt, die, wenn sie nicht vor guten Freunden ein williges Ohr finden, spurlos verschwinden. Somit ist der Zweck verfehlt, und die aufgewendete Arbeit hätte etwas Geeigneterem gewidmet werden können. Diese Gedanken überkamen mich, als ich das 25 Lieder enthaltende Album — ich bekomme immer einen gelinden Schauder, wenn ich das Wort „Album" höre oder gedruckt sehe — von Otto Scherzer durchging. Daß der Verfasser nur solche Texte mit Musik versehen hat, die durchweg poetisch und vorzüglich sind — 15 von Goethe, die übrigen von Lenau, Uhland, Kerner, Mörike —, mag ein gutes Zeugniß für seinen Geschmack ablegen, stände eben nur auch seine Musik mit den Texten in einem leidlichen Verhältniß. Es thut mir aber leid, aussprechen zu müssen, daß seine Musik vollständig trocken ist und aller Erfindung entbehrt; es sind bloße wohlgeordnete Tonfolgen; denn Melodieen im eigentlichen Sinne des Wortes kann man Das nicht nennen, wobei man nicht den geringsten sinnlichen Reiz empfängt. Im Uebrigen zeigt sich der Componist von der technischen Seite in einem vortheilhaften Lichte (nur in den Textwiederholungen hängt ihm ein langer Zopf von hinten). Das ist aber auch leicht erklärlich. Hunderte von Leuten componiren mit dem nöthigen technischen Zeug ausgerüstet, aber sie haben keine Ader zum Erfinden; es kommt zu keiner Blüthe an einem solchen Baum, während derselbe sehr schöne Zweige mit Blättern treibt. — Die drei Lieder von Maten sind unschuldige Dilettantenversuche, die mit dem Prädicate „langweilig" sich abfinden lassen mögen. Mit den holländischen Componisten wills nicht recht vorwärts. — Das „Ständchen" von Siering enthält ansprechende Musik; es ist damit auf eine Concertwirkung abgesehen und Frau Sophie Förster gewidmet, die jedenfalls etwas mehr daraus machen wird, weil sie die Passion hat, Eigenes hinzuzufügen, wie einmal irgendwo in Haydn's „Schöpfung". Uebrigens hat der Componist das reizende Lied von Lenau ganz falsch aufgefaßt. Das ist aber manchen Leuten ganz gleich; sie nehmen irgend einen Text zur Unterlage und gießen darüber ihre Melodien aus, unter denen sich das poetische Wort wie ein getretener Wurm windet. — Von den drei Liedern von Josephine Lang ist das dritte „Der Himmel mit all seinen Sonnen wär mein" nicht ohne musikalischen Schwung und gesund empfunden; Nr. 1 „In Welschland" monoton; Nr. 2 „Ach wenn du wärst mein Eigen" gehört in das Gebiet der verhimmelnden Sentimentalität. Frau Gräfin Ida Hahn, die das Gedicht gemacht hat, begegnet hier einer verwandten Natur, obwol Josephine Lang in manchen anderen Liedern einen gesünderen Ton angeschlagen hat. — Heinrich Kühn schickt sein Opus 1 in die Welt — der Componist ist nicht ohne Talent, steht aber noch unter bedenklichen Einflüssen. Er lebt in Znaim. „Zu deinen Füßen möcht ich ruhn" von Roquette ist nicht ohne dem Text entsprechende Melodie, geht aber nicht über die blos sinnliche Klangwirkung hinaus; Nr. 2 „Das alte Wort" von Roquette streift sehr nahe an den Bänkelsängerton mit einer sehr wohlfeilen Sentimentalität; Nr. 3 „Wirkung" von Scheurlin erhebt sich zu Besserem, es blickt geistige Betheiligung durch; Nr. 4 „Das Sternlein" von Roquette steht auf einem Gumbert'schen Standpunct. Das kleine Nipptischgedichtchen wird zu einer sentimentalen Fratze; Hr. Kücken hats auch componirt und eine Concertsauce eigener Zubereitung darüber gegossen. — Das Lied „Im Walde" von Schmitz mit Violine giebt uns Musik zu hören, die wir schon oft vernommen; es ist anempfundene und etwas umgestaltete Musik; übrigens ansprechend, sonst aber ganz unbedeutend, wenn auch nicht ohne Geschick gemacht. — Nun gen Italia! Valse cantabile von Teschmann — der Name des Componisten klingt freilich nicht italienisch, desto mehr sein gedankenloses Gedudle. Arme Italia, du liegst jetzt in politischen und socialen Geburtswehen, — wann wird einmal auch deiner verdorbenen Kunst die neue Geburtsstunde schlagen? — Wichmann bringt ein italienisches „Album", das im I. Theil enthält: Canto napoletano, veneziano, romano e fiorentino; II. Theil: Canto veneziano, Duettino per Soprano ed Alto. Der Componist hat sich gut in welsche Weise eingelebt. Die deutsche Uebersetzung nimmt sich freilich sehr steifledern dazu aus; die Begleitung ist besser, als sie gewöhnlich italienische Musik aufweist. Dadurch söhnt man sich mit dem Componisten wieder etwas aus. — In Louis Liebe lebt eine dem Besseren zugewandte Natur; er hat Talent, harmonisches Geschick und zeigt viel Empfänglichkeit für poetisches Erfassen, obwol hier und dort noch eine captatio benevolentiae herausguckt. Das erste von seinen Liedern „Auf Wiedersehn" ist Nichts werth, es ist süßes Kücken'sches Geklingel. In Nr. 2 „Trennung" nimmt er schon einen besseren Anlauf, der sich in den beiden folgenden noch steigert, „Du bist so ferne" und „Nacht im Gebirge". Wenn wir auch darin noch nicht höheren künstlerischen Erzeugnissen begegnen, so merkt man doch, daß er seinen Texten lebt und Stimmung in seine Musik zu legen bemüht ist. In harmonischen Wendungen zeigt er auch häufig, daß er sowol etwas Ordentliches gelernt hat, als auch dem Pianoforte einen Antheil zukommen läßt, der nicht blos als stummer Begleiter nebenher läuft.

Emanuel Klitzsch.

Theoretisches.

Carl Eduard Hering, Buch der Harmonie. Grundlage für Unterricht und Bildung in der Musik. Löbau, Eßner; Leipzig, Friese. I. Abtheilung. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. — Partiepreis à 1 Thlr.

Der Verfasser ist ein denkender Kopf. Auf einem ganz anderen Wege, als unendlich viele derartige Werke, behandelt er das Gebiet der Harmonie und wird sich theils durch die neue Art, wie er die Sache angreift, theils durch scharfe, das Wesen der Sache richtig treffende Erläuterungen den Dank der Lernenden erwerben. Es mag nicht unerwähnt bleiben, daß Viele, die doch eigentlich etwas Rechtes lernen sollten, die Harmonielehre zu oberflächlich betreiben, sich nur einen gewissen, nach Etwas klingenden Firniß aneignen, eine ins Fleisch und Blut gehende Verdauung aber leichtfertig genug von sich weisen. Diesen Oberflächlichen, wenn sie sich gründlich von ihrer Krankheit des nichts Rechtes Wissens heilen wollten, dürfte das „Buch der Harmonie" eine vollständige und gründliche Heilung gewähren. Das Werk ist so eigentlich für die Praxis bestimmt; was nützen alle Regeln, alles Nomenclaturwesen, wenn nicht lebendige Beispiele mitwirken? Der Verfasser hat daher sein Werk so eingerichtet, daß rechts alle Seiten Notenbeispiele sind, links der Text, die Regel, die Erläuterungen in klarer und bündiger Sprache, und zwar sind die Beispiele in so reicher und veranschaulichender Weise gewählt, daß Jeder, wenn er mit leidlichem Verstande an die Sache geht, eine gründliche Kenntniß sich erwerben muß. Abgehandelt werden in der ersten vorliegenden Abtheilung: die Intervalle, Dreiklänge, Vierklänge oder Septaccorde, Fünfklänge, Septnonenaccorde, Vorhalte, Querstand, der übermäßige Sextaccord, durchgehende Intervalle, wechselnde Intervalle, Freiheit des Basses, Stimmführung.

Möge der Verfasser sein begonnenes Werk auch zu Ende führen; auf den Dank Derer, die sich die Mühe geben wollen, etwas Gründliches zu lernen, kann er sicher rechnen.

Emanuel Klitzsch.

Literarische Anzeigen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 5. September 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 10.

Siebenundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Capelle und Musikleben in Sondershausen.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Da mein Aufenthalt auf mehrere Wochen sich ausdehnte, so hatte ich Gelegenheit, die Vortrefflichkeit der Capelle durch die verschiedensten Leistungen kennen zu lernen. Ich hörte dieselbe nicht allein in den zum Zwecke der öffentlichen Concerte veranstalteten Proben, sondern auch in besonderen, weiter unten zu erwähnenden Privataufführungen, und was hierbei wesentlich noch in Betracht kommt: in geschlossenem Raume. Es ist dies Letztere von Wichtigkeit, weil eben nur die Ausführung in einem geschlossenen Locale den richtigen Standpunct der Auffassung gewähren kann. Nach dem zu urtheilen, was in den im Eingang erwähnten Berichten von verschiedenen Seiten früher darüber mitgetheilt worden war, hatte ich natürlich Vorzüglichem entgegengesehen. Ich gestehe indeß, daß meine Erwartungen weit übertroffen wurden. Die Leistungen zeichnen sich aus gleich sehr nach der technischen wie geistigen Seite. In erstgenannter Beziehung durch Präcision und rhythmische Schärfe, vollkommene Beherrschung aller Schwierigkeiten, Sauberkeit, Egalität im Streichquartett, Feinheit der Schattirungen; nach der geistigen Seite hin durch Schwung, Geist und Leben. Das Technische ist überall überwunden; die Darstellung ist fertig und abgerundet. Große Klangschönheit — eine Folge meist tadelloser Reinheit sowie guter Instrumente — überraschte mich, als ich das Orchester zuerst im Freien hörte, und ich fand diese Wahrnehmung auch später im Saale bestätigt. Nur das Streichquartett bedürfte allerdings, um allen Anforderungen des Klanges und der Tonfülle zu entsprechen, noch einer Verstärkung. An einige Eigenthümlichkeiten muß man sich erst ein wenig gewöhnen. So werden noch die alten Hermstedt'schen Clarinetten mit silbernem Mundstück benutzt. Diese besitzen in der Tiefe große Klangschönheit, und wo, wie in vielen neueren Werken, gerade darauf gerechnet ist, sind sie von ganz besonderer Wirkung. Dagegen ist allerdings die Höhe ein wenig scharf. Flöte und Oboe sind durch Böhm'sche Instrumente vertreten. Bei der silbernen Flöte, die Hr. Kammermusikus Heindl spielt, ist die Verbesserung eine ganz unzweifelhafte. Dagegen erscheint der Ton der Oboe in seiner specifischen Beschaffenheit etwas beeinträchtigt. Was ich aber bei den Gesammtleistungen besonders betonen möchte, ist der Umstand, daß hier keine Spur von dem sich vorfindet, was sich öfter bei Capellen, die in ihrer Thätigkeit der scharfen Luft einer größeren Oeffentlichkeit entzogen sind, antreffen läßt: nichts Traditionelles im schlechten Sinne, nichts Kleinstädtisches, keine üblen Angewohnheiten, keine Manier, kein Schlendrian. Die Leistungen stehen vollkommen auf der Höhe der Zeit, sind ersten Ranges, und können sich demnach mit denen der besten Orchester, die wir besitzen, messen. Der Umstand, daß die Capelle nicht übermäßig durch Arbeit in Anspruch genommen ist, wie leider so viele andere derartige Corporationen, giebt ihren Leistungen etwas besonders Frisches.

Daß hierbei das Hauptverdienst dem Capellmeister Stein gebührt, wurde schon erwähnt. Nächst ihm ist Concertmeister Uhlrich zu nennen, der dem Erstgenannten in gleichem Sinne und mit gleichem Eifer fördernd zur Seite steht. Außerdem besitzt die Capelle viele ausgezeichnete Virtuosen, und schon früher (in dem Bülow'schen Bericht) wurden die HH. Simon (Contrabassist), Meier (Horn), Zenker (Trompete), Heindl (Flöte), Kellermann (Clarinette), Hofmann (Oboe) genannt. Ich führe diese Namen jetzt nur im Vorübergehen an, und komme später auf die Einzelleistungen, sowie die jüngeren Elemente der Capelle zurück. Stein's Verdienste werden in Sondershausen allgemein und neidlos anerkannt. Es ist dies ein seltener Fall, und ein Beweis für die Lauterkeit und Anspruchslosigkeit seines Wirkens. Er selbst tritt bescheiden zurück, und es ist ihm die größte Genugthuung, die Sache zur Geltung gebracht zu sehen. Daß eine derartige Gesinnung ihren förderlichen Einfluß auch auf die Capelle äußern, und in ihr den Geist ächter Collegialität und williger Hingebung beleben muß, bedarf keiner besonderen Darlegung. So ist nicht das äußerliche Gesetz das allein maßgebende. Von innen heraus, basirt auf Ueberzeugung, kommt der Impuls zu aller Thätigkeit. Das ist das Richtige und Normale in jedem gesunden Organismus. Dabei fehlt es Capellmeister Stein nicht an Entschiedenheit, an Energie, und wo es erforderlich ist, stehen ihm auch diese

Eigenschaften zu Gebote. Im Allgemeinen aber ist es ein geräuschloses, jedoch sicheres und bestimmtes Wirken, was ihn charakterisirt, und auch im Aeußeren spiegelt sich diese Eigenthümlichkeit wieder. Seine Haltung beim Dirigiren ist trotz aller inneren Belebtheit eine überwiegend ruhige. Mit wenigen bezeichnenden Worten weiß er, worauf es ankommt, zu erreichen, sein klares Verständniß der Werke zu documentiren, seine künstlerische Auffassung auf die Ausführenden zu übertragen. Stein ist zugleich ein wissenschaftlich gebildeter Mann. Ich betone diesen Umstand, da derselbe immer mehr zur Nothwendigkeit für den Künstler wird. Er hat in Leipzig studirt, und es sind hier zugleich die Anregungen der Mendelssohn'schen Glanzepoche auf ihn von nachhaltigem Einfluß gewesen. Allerdings ist nicht in Abrede zu stellen, daß besondere künstlerische Befähigung auch ohne höhere wissenschaftliche Bildung Etwas zu leisten vermag. Bei gleicher Begabung wird aber immer das Uebergewicht auf Seite Dessen sein, der auch die Letztere sich zu eigen gemacht hat, und selbst Mängel des Talentes lassen sich bis auf einen gewissen Grad durch eine solche ausgleichen. Sie ist es zugleich, die am Besten vor jenem Eigensinne, jener Schrullenhaftigkeit mancher Musiker bewahrt, nur ihren subjectiven Geschmack als das einzig Richtige hinzustellen.

Dies führt mich näher auf Das, was geboten wird, auf die Zusammenstellung der Programme. So vortrefflich die Ausführung ist, so musterhaft ist auch die Letztere. Man weiß, daß die Gegenwart mit ihren Bestrebungen in Sondershausen bereits festen Grund und Boden gewonnen hat. Die Werke der neudeutschen Schule sind hier, gleichwie in der fürstlichen Capelle zu Löwenberg, schon seit Jahren heimisch, und werden von dem engeren Kreise der Musiker und höher gebildeten Musikfreunde mit Begeisterung, von dem größeren Publicum mit Theilnahme, mit Interesse entgegengenommen. Wenn ab und zu auch hier noch oppositionelle Stimmen laut werden, so liegt das einestheils in den allgemeinen Verhältnissen, in der Unmöglichkeit, in einem doch noch verhältnißmäßig kurzen Zeitraume einen vollständigen Umschwung herbeizuführen, sowie in dem Umstande, daß auch hier die Hetzereien und Wühlereien bei Denen, die Nichts von der Sache verstehen und nur nachsprechen, was ins Blaue hinein ihnen von meist eben so kenntnißloser Seite vorgesprochen wurde, nicht ganz zu beseitigen gewesen sind; andrerseits in besonderen localen Verhältnissen, auf die ich später noch zurückkomme. Doch ist, indem ich diese Bemerkung ausspreche, nicht zu übersehen, daß einer der Koryphäen der neudeutschen Schule, R. Wagner, dort schon längst der allgemeine Liebling ist, und fast kein Concert vergeht, das nicht seinen Namen auf dem Programme enthält. Es würde jedoch ein sehr unrichtiger Schluß sein, wenn man meinen wollte, daß eine Richtung allein vom Dirigenten einseitig bevorzugt werde. Die Bestrebungen der jüngeren Talente der Schumann'schen Schule z. B. finden ebenfalls entsprechende Berücksichtigung, ebenso wie die mehr einzeln stehenden, weil keiner bestimmten Richtung angehörenden Künstler; in gleicher Weise behauptet das Alte stets seinen festen Platz. Die Principien sind genau die unsrigen, diejenigen, welche unsre Zeitschrift von Anfang an aufgestellt hat, dieselben, welche Mendelssohn in Leipzig zu seiner Zeit eben so verwirklichte, als später Liszt in Weimar für dieselben eingetreten ist: unbefangene parteilose Auswahl, Vorführung alles Dessen, was gegründeten Anspruch auf Beachtung machen kann, alles Dessen namentlich, was von einsichtsvollen Künstlern und Kunstfreunden sowie von der Kritik vertreten wird, mag dasselbe nun der subjectiven Geschmacksrichtung des Dirigenten zuwider sein, oder nicht. Etwas Anderes ist überhaupt, mindestens von uns, nie verlangt worden, und wenn man die Sache hin und wieder in abweichendem Sinne dargestellt hat, so war das entweder der entschiedenste Mangel an Einsicht oder boshafte Verdrehung. Allerdings ist es allein die Berücksichtigung des Neuen, welche der Sondershäuser Capelle eine hervorragende Bedeutung sichert. Die classischen Werke sind so sehr in Fleisch und Blut guter Orchester übergegangen, daß damit wol gebührende Anerkennung, aber keineswegs mehr eine ausgezeichnete hervorragende Geltung zu erlangen ist. Hierzu kommt — was die musikalische Reaction gar zu oft übersieht —, daß lebendiges Streben in einem Orchester nur zu erhalten, eine Weiterbildung nur zu ermöglichen ist, wenn ihm sowol nach technischer wie geistiger Seite fortwährend neue Aufgaben geboten werden. Bleibt man stehen bei dem, was schon vor 10 und 20 Jahren eingeübt wurde, so gewinnt geistige Stumpfheit, Schlendrian und Mechanismus mehr und mehr Raum, und ein gänzlicher Ruin ist unausbleiblich. Man prüfe aufmerksam, was ein in alten Werken ausgezeichnetes, aber allen größeren Novitäten consequent entfremdetes Orchester leistet, wenn es den Letzteren ausnahmsweise einmal gegenübersteht; der Unterschied in der Ausführung wird in erschreckender Weise bemerkbar sein.

Als Belege mögen die Programme jener Concerte, bei denen ich selbst zugegen war, hier eine Stelle finden. Erhalte ich dadurch doch zugleich Gelegenheit, auch das, was vorgeführt wurde, mit einigen Bemerkungen, die mir am Ort zu sein scheinen, zu begleiten.

Das Concert am 13. Juli brachte u. A. die Ouverturen zu „Julius Cäsar" von Schumann und „König Lear" von Berlioz, die Ocean-Symphonie von Rubinstein und die Hafis-Ouverture von Ehlert; das darauf folgende am 20. Juli die Vehmrichter-Ouverture von Berlioz, die Leonoren-Ouverture Nr. 3, und Liszt's Faust-Symphonie. Ueberall war die Ausführung eine im hohen Grade gelungene. Ganz überrascht aber war ich von der Vortrefflichkeit der Leistung in der Faust-Symphonie, welche in diesem Sommer dort öffentlich zum zweiten Male vorgeführt wurde. Ich habe das äußerst schwierige Werk nun bereits vier Mal an drei verschiedenen Orten gehört, in Weimar bei den Septemberfesten 1857, und im vorigen Jahre bei der Tonkünstler-Versammlung, dann in Leipzig im verflossenen Winter und jetzt in Sondershausen. Ist es erlaubt, zwischen Leistungen, die durch lange Zeiträume getrennt sind, einen Vergleich anzustellen, so möchte ich wol die Sondershäuser Aufführung als die vollendetste bezeichnen, diejenige, in welcher das Orchester die größte Vertrautheit mit seinem Gegenstande, die sicherste Beherrschung bekundete. Dem entsprechend war auch der Erfolg, namentlich bei der zweiten Aufführung. Dieser Letztere ist überhaupt überall ein entschiedener, durchgreifender gewesen, am lautesten und stürmischsten bei der Versammlung in Weimar, am wenigsten noch in Leipzig. Doch erklärt sich diese Erscheinung hier aus dem Umstande, daß weder vom Publicum nach erstmaligem Hören, noch vom Orchester bei erstmaligem Vortrag nach wenigen Proben eine tiefere Aneignung schon zu verlangen ist. Aber auch in Leipzig war das Resultat ein entschieden günstiges, und Einzelne, welche den Liszt'schen Werken gegenüber ihre Reserven bis dahin immer noch nicht aufgeben wollten, haben mir versichert, daß sie Respect bekommen hätten, und künftig nicht mehr voreilig absprechen würden. Die Faust-Symphonie ist jedenfalls — dies Ergebniß hat sich bereits durch die verschiedenen Aufführungen herausgestellt — diejenige unter den größeren Kunstschöpfungen des Autors, welche ihn am schnellsten,

namentlich in Norddeutschland, populär machen wird. Man weiß, daß Liszt's Individualität keine specifisch deutsche, lediglich darauf beschränkte ist, daß sie im Gegentheil auch andere Elemente, die seiner Heimath, sowie des Landes, dem er durch seine frühere Bildung angehört — französische —, in sich trägt, und wie überhaupt sein Kunstschaffen durch historische Analogien vielfach zu erläutern ist, so hat man auch bereits darauf aufmerksam gemacht, daß diese Ergänzung durch zum Theil nicht ausschließlich auf deutschem Boden Erwachsenes (abgesehen von der selbständigen Bedeutung der Werke an und für sich) gerade im Moment, wo die Frische des deutschen Geistes auf dem Gebiete der Instrumentalität etwas erschöpft zu sein scheint, eine geschichtliche Nothwendigkeit sei. Solche Bereicherung, solche Auffrischung durch außernationale Elemente ist selbstverständlich kein Armuthszeugniß für die Deutschen; es ist im Gegentheil die welthistorische Mission derselben, und nicht allein in der Musik, sondern ebenso in Poesie, Malerei, Skulptur, in Wissenschaft und Leben sehen wir das Bedürfniß einer Ergänzung durch das Ausland zum Zwecke weiterer Entwickelung. Dieser Umstand gewährt den Liszt'schen Werken allerdings noch ein besonderes kunsthistorisches Interesse. Andrerseits aber ist es gerade diese Fremdheit, welche den Deutschen, die bisher nur italienische Einflüsse aufzunehmen und zu verarbeiten gelernt hatten, Schwierigkeiten bereitet. An diesen Glanz, an diese Farbenpracht eines üppigen Südens will sich die bescheidene deutsche Innerlichkeit nicht sogleich gewöhnen; diese Subtilität der Empfindung, aber auch das Abspringende und der jähe Wechsel, dieses Auseinanderlegen der einzelnen Elemente sind der compacten deutschen Geschlossenheit zunächst nicht homogen. In der Faust-Symphonie tritt Liszt dem deutschen Wesen am nächsten, hier ist das Fremde, ich möchte sagen, auf heimischen Boden verpflanzt, und während die Dante-Symphonie mehr eine katholische Weltanschauung zu ihrem Verständniß voraussetzt, in anderen seiner Schöpfungen nationale Eigenthümlichkeiten wieder anderer Art zur Erscheinung kommen, werden hier vorzugsweise die Sympathien des protestantischen Nordens wach gerufen. — Was Einzelheiten betrifft, so muß ich zunächst noch über den 3. Satz, das Mephistopheles-Scherzo, eine Bemerkung machen. In meinem Referate über die Septemberfeste in Weimar (Bd. 47, Nr. 12) bezeichnete ich dasselbe als großartig und kühn, und fand in der Verbindung dieses Scherzo mit dem Schlußsatz einen der herrlichsten künstlerischen Momente; aber ich hielt dasselbe zugleich für sehr gewagt, dem allgemeineren Verständniß noch fern liegend. Bringt uns dasselbe doch in Wahrheit eine Erweiterung der Grenzen der Musik, indem es der Tondichter unternimmt, das verneinende, ironische, verständig witzige Element des Mephistopheles zu gestalten, ohne sich, wie es früher bei ähnlichen Aufgaben durch die Musik geschah, auf die Darstellung des Unheimlichen, Dämonischen allein zu beschränken. Merkwürdiger Weise ist es nun aber gerade dieses Stück, welches bei erstmaligem Hören jetzt überall vorzugsweise zündet. Es verdient diesen Erfolg, denn es ist einzig in seiner Art, und wenn auch Anknüpfungspuncte dafür in Berlioz sich vorfinden, so ist doch andrerseits hier erreicht und vollständig gelungen, was dort mehr nur erst angebahnt, mehr nur versucht wurde. Die wunderbare Schönheit des Ueberganges zum letzten Satze, wo die Nebel zerreißen, das Irdische mit seinen Zerwürfnissen, seinem Ringen, seinem Schmerze zurücktritt und eine himmlische Glorie herniederströmt, findet nur in wenigen der größten Kunstwerke ein Analogon. — Gegen den ersten Satz ist hin und wieder der Vorwurf allzugroßer Länge ausgesprochen worden. Auch R. Pohl macht in Nr. 6 eine darauf bezügliche Bemerkung, und verweist auf eine bereits versuchte Kürzung. Ich war begierig zu erfahren, wie derselbe jetzt auf mich wirken würde. Doch gestehe ich, daß man den Eindruck hat, sobald man mit Hingebung folgt, Nichts entbehren zu wollen. Man kann mit Rücksicht auf ein anders gewöhntes Publicum bei den ersten Aufführungen wol einige Striche anbringen; doch würde ich darin — ohne die Frage jetzt schon endgültig entscheiden zu wollen — kaum eine Verbesserung, sondern lediglich eine augenblickliche Concession sehen. Das Publicum ist geneigt, allzusehr nach seinem gewohnten Maßstabe zu messen. Weil es oft im Rechte ist, wenn es ablehnt, was dagegen verstößt, vergißt es zu leicht, daß auch Erscheinungen vorkommen können, die eine durch die Sache gerechtfertigte Erweiterung der gewohnten Schranken bringen, und zu denen es sich folglich erst emporzuarbeiten hat. Ueberhaupt verschwindet in der Menge der Sinn für das Eigenthümliche täglich mehr. Man will die Künstler zwingen, ihr Schaffen den durch Tradition fest gestellten und darum der Gefahr der Verknöcherung ausgesetzten Normen anzubequemen, während man sich im Gegentheile freuen sollte, wenn dieselben ihrer inneren Eingebung folgen, ohne sich durch die Rücksicht auf Das, was das Publicum verlangt, allein und unbedingt leiten zu lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Theoretische Werke.

Franz Eyrel, Physiologie der menschlichen Tonbildung, nach den neuesten Forschungen gemeinfaßlich dargestellt.

Besprochen von

Dr. **C. Merkel.**

(Schluß.)

Diese wenigen Belege aus Eyrel's Schrift, welche noch außerordentlich vermehrt werden könnten, werden, denken wir, genügen, um den vorurtheilsfreien Leser in den Stand zu setzen, sich über die Eyrel'sche Theorie der menschlichen Tonbildung ein Urtheil bilden zu können. Der Leser wird jetzt erkannt haben, ob sich Eyrel, „um die Norm der menschlichen Tonbildung zu erkennen, ganz einfach an die Anatomie und an die Gesetze der Akustik gehalten" (S. 272) habe, und ob er Eyrel's Theorie für die Erklärung der in seinem Werke angeführten „Thatsachen", sowie derjenigen, die er selbst beobachten kann, für „völlig ausreichend" halten kann. Es ist eine eitele Selbsttäuschung, wenn Eyrel behauptet, daß seine Stimmbildungsmethode, die sich ihm selbst als gesetz- und zweckmäßig bewährt habe, auf seine Theorie begründet sei, und daß aus diesem Grunde auch letztere die richtige und beste von allen sein müsse. Bis jetzt haben noch keinem Gesanglehrer die bisher durch die wissenschaftlichen Forschungen über den Mechanismus der menschlichen Tonbildung errungenen Resultate für seinen Unterricht etwas Erhebliches nützen können, auch den Gesanglehrern nicht, welche sich wirklich um die Wissenschaft mit Ernst bekümmert haben. Denn bisher sind erst Anfänge in dieser Hinsicht gemacht worden, und es wäre Thorheit, behaupten zu wollen, daß wir es schon zu einer, alle empirisch sich uns darbietenden Erscheinungen und Vorgänge im Gebiete des menschlichen Tonreiches wissenschaftlich erklärenden „Theorie" gebracht hätten. Es ist ebensowol Anmaßung von Seiten der gegenwärtigen sogenannten wissenschaftlichen Gesanglehrer, wenn sie glauben, daß deshalb, weil sie einige neuere Werke über

Gesangsphysiologie in ihrer Bibliothek besitzen, ihre Lehrmethode besser sein müsse, als die der anderen gewöhnlichen Empiriker, wie es Unverstand von Seiten Letzterer ist, wenn sie alle wissenschaftliche Forschung im Gebiete ihrer Kunst von vorn herein verwerfen und es in ihrer Bequemlichkeit vorziehen, nach wie vor im Finstern tappend, dem Zufalle und dem sogenannten praktischen Tacte mehr zu vertrauen, als der wissenschaftlichen Einsicht, die freilich ohne Mühe und Opfer nicht zu erreichen ist und vor der Hand noch viele Lücken darbietet, dennoch aber das einzige Mittel ist, um es endlich zu einem bewußten Handeln bringen zu können.

Wir müssen aber nach dieser kleinen Abschweifung, die der geneigte Leser entschuldigen wolle, noch einen Blick auf die zweite Abtheilung von Eyrel's Buche werfen, in welchem er ja factisch den schlagendsten Beweis für die Unfehlbarkeit seiner Theorie liefern will, da er in derselben die Phonascie, d. i. die künstliche Stimmausbildung oder Entwickelung der Stimmfähigkeit, vorträgt, bei welcher „alle Erscheinungen, welche nach bestimmten [?] Gesetzen geschehen, durch Experimente willkürlich herbeigeführt und sogar vorausbestimmt" werden. Das System der Phonascie, sagt Eyrel, ist rein physiologisch und besteht hauptsächlich 1) in Erweckung des Stimmorganes [noch mehr aber des Gehörorganes] aus dem scheinbaren Zustande der Empfindungslosigkeit (wobei es einen gehörten Ton nicht richtig nachbilden kann); 2) in Herstellung der Unmittelbarkeit des Centralwillens, d. h. der Unterscheidung der verschiedenen Functionen des Stimmorganes [auch des Theilschlusses?] und der dadurch entstehenden Wirkungen, wodurch die Stimmfunctionen vom Centralwillen abhängig gemacht und deren Wirkungen ihrem Wesen nach zu unterscheiden gelernt werden; 3) in Localisirung des Willens [auf die einzelnen Muskeln] oder in Herstellung der Uebereinstimmung des peripherischen Nervenwillens mit dem Streben des Centralorganes, um nicht zu viel Kraft unnöthig auf andere Organe zu verschwenden; 4) in Herstellung solcher phonischen Vorstellungen und Begriffe, welche das regelmäßige Wirken des Stimmorganes nach normal phonischen Gesetzen bedingen: das Individuum muß richtige Begriffe von Tonbildung und Vorstellung von normalen Klängen haben u. s. w.; 5) in Auffindung und zweckmäßiger Verwendung der phonetischen Mittel, welche die Normalisirung der Stimmfunctionen vermitteln sollen. Die Methode und Verwendung der Mittel zum Zwecke ist Sache der Kunst des Stimmbildners. — Die phonetische Methode Eyrel's besteht in 1) Tonbildung (Erweckung der Stimmfähigkeit, wo sie noch fehlt); 2) Entwickelung der vorhandenen Töne (Calabrirung, Ausgleichung, Naturalisirung); 3) Stimmgymnastik (Uebungen zur Bewegung der Stimme durch mehrere Stufen und zur Modulation der Töne); 4) Wortbildung.

Zuerst forscht Eyrel nach dem Vorhandensein der Einsätze und den Symptomen der positiven und negativen Tonrecedenzen; ferner beobachtet er die Aufeinanderfolge der verschiedenen Tonkategorien beim Auf- und Absteigen der ganzen individuellen Tonreihe, die Symptome der Bildung der Hauchstimme, die Kennzeichen des Vorherrschens einer (gewissen) Tonreihe, die Symptome der phonischen Krise, die individuellen Zustände der Tongeläufigkeit u. s. w.; sodann wendet er verschiedene physikalische und phonische Mittel und Regeln an, um die Grenzen des individuellen Stimmumfanges zu bestimmen, die verschiedenen Tonreihen zu wecken und, wo sie vorhanden sind, zu „naturalisiren" und einander gleich zu machen. Ref. hält es von seinem Standpuncte aus nicht für möglich, mit wenigen Worten den Gedankengang und das eigentlich Wesentliche der Eyrel'schen Methode hier wiederzugeben. Auch fühlt er sich, da er nicht Gesanglehrer ist, als welcher er viele Stimmen in ihren verschiedenen Entwickelungsstufen zu beobachten Gelegenheit gehabt hätte, nicht befähigt genug, um über den Werth oder Unwerth der Eyrel'schen Methode der Stimmentwickelung ein competentes Urtheil abzugeben, und muß dies anderen dazu Befähigteren überlassen. Aber selbst einem routinirten und erfahrenen Gesanglehrer dürfte es schwer werden, auf Eyrel's Ansichten und Angaben allenthalben einzugehen, da dessen eigenthümliche Terminologie und Ausdrucksweise dem Verständniß oft genug Schwierigkeiten entgegensetzt, die deshalb, weil sich das Hörbare mit Worten nicht beschreiben läßt und weil Eyrel's Vortrag in dieser Hinsicht nicht einmal die zugänglichen Erleichterungs- und Verständigungsmittel an die Hand giebt, kaum überwunden werden dürften. So viel vermag jedoch Ref. aus der Lecture dieses zweiten Abschnittes des Buches zu entnehmen, daß Eyrel nicht durch seine angeblich (S. 273) präconcipirte Theorie zu den Erfolgen seiner phonascetischen Praxis gelangt sein kann, daß überhaupt seine Ansichten über die Functionen der Stimmorgane in gar keinem wesentlichen Zusammenhange mit seinem praktischen Handeln stehen, da, wie er selbst gesteht und wir daran zu zweifeln keinen Grund haben, die Erfolge desselben günstig gewesen, seine Ansichten von den Kehlkopffunctionen aber, wie wir nachgewiesen haben, zum großen Theile falsch und außerdem ungenügend und mangelhaft sind, wie denn überhaupt, wie schon erwähnt, unsere bisherige Kenntniß von der feineren Wirkungsweise der Stimmorgane bei allen den verschiedenen Stimmkategorien und Entwickelungsstadien, wie sie Eyrel unterscheidet, noch lange nicht bis zu dem Grade der Ausbildung gelangt ist, welcher dem der künstlerisch vollendeten Gesangstimme nur einigermaßen entspräche. — Nur über das 5. und 7. Kapitel der zweiten Abtheilung, in welcher über die Mechanik der Bildung der Sprachlaute gesprochen wird, dürfte der Leser vom Ref. als dazu competentem Sachverständigen noch ein kurzes Urtheil erwarten.

Der bei Eyrel oft wiederkehrende Ausdruck „hohe und tiefe Mundstellung" ist (sowie mancher andere, z. B. Kehlschlag) unphysiologisch, und giebt Eyrel schon dadurch zu erkennen, daß er kein Physiolog ist. Als solcher hätte er sich überhaupt mit den neueren Leistungen auf dem Gebiete der Sprachphysiologie mehr bekannt machen müssen. Seine Mechanik der Vocalbildung ist sehr mangelhaft: die verschiedenen Stellungen des Kehlkopfes bei den verschiedenen Vocalen hätte er durchaus nicht ignoriren oder als unwesentlich hinstellen sollen. Mit richtiger Klangfarbe läßt sich das I (und E) nur bei hoher, das U (und O) nur bei tiefer Kehlkopfstellung bilden. Daß die Lippen für O und U bei gehöriger Ausbildung der Stimme nicht contrahirt zu werden brauchen, ist auch ein völliger Irrthum; die Zungenlage ist nimmermehr dazu hinreichend. Ueber die dem directen Einblicke entzogenen wesentlichen mechanischen Elemente der Vocalbildung ersucht Ref. Hrn. Eyrel, seine neueste Schrift („Die Functionen des Schlund- und Kehlkopfes" S. 144 ff.) nachzulesen. Was die Consonanten anlangt, so fehlt in Eyrel's Darstellung bei denen, wo die Kehle mittönt, die Media g; als Sprachphysiolog hätte Eyrel auch die zusammengesetzten Laute s, z, x [q, pf und ps hat er weggelassen] in ihre Elemente zerlegen sollen. Vom Mechanismus der Explosivae mediae: G, D, B, scheint er keinen rechten Begriff zu haben; in dieser Hinsicht hätte er freilich nicht Ref.'s „Anthropophonik" sich zum Vorbild nehmen sollen, sondern dessen später erschienene Aufsätze in Schmidt's „Jahr-

büchern". Beim Ch ignorirt Eyrel das Verhalten der Uvula ganz und gar. Dem H vindicirt er mit einigem Unrechte die Rechte eines Consonanten. Das Brüllen hat einen ganz anderen Mechanismus, als Eyrel angiebt. Der L-Mechanismus ist unvollständig angegeben. Bei M kommen die Zähne nicht nothwendig auf einander zu liegen. Bei N wird der Mund (d. h. der Mundcanal) nicht „gleichsam", sondern wirklich geschlossen. Das Q ist ein Doppelconsonant, bestehend aus G (K) und W. Bei R giebt die Stimmritze nicht blos eine Hauchstimme. Von den Aspiraten hat Eyrel Nichts erwähnt, warum? W soll sich von B nur durch die Berührung der Lippen unterscheiden? Alles dies sind Ausstellungen, die man bei einem Schriftsteller, der als Sprachlautlehrer auftritt, machen zu müssen nicht nöthig haben sollte.

Was endlich das diätetische (letzte) Capitel der Eyrel'schen Schrift anlangt, so gesteht Ref. mit Vergnügen, daß er dieses Capitel nebst den Abschnitten, welche über die Pubertätsentwickelung des Stimmorganes handeln, für das beste des ganzen Buches hält, daß Eyrel's Ansichten über den darin verhandelten Gegenstand mit den seinigen fast durchgehend übereinstimmen; nur hätte er den Begriff „kalt" da, wo er über den angeblichen Schaden des Kaltetrinkens spricht, etwas bestimmter fassen sollen, ob ein mäßiger Kältegrad oder vielmehr mittler Wärmegrad des in kleinen, aber wiederholten Portionen getrunkenen Wassers, der in der Regel immer noch zur sogenannten Kälte gerechnet wird, dem gereizten Stimmorgane durchaus heilsam ist. Außerdem billigt Ref. vollkommen, das Eyrel vermieden hat, durch Empfehlung von allerhand mehr oder weniger arzneilichen Mitteln in das Gebiet des Arztes überzugreifen.

Fassen wir nun unser Urtheil über die besprochene Schrift Hrn. Eyrel's zusammen, so müssen wir leider als unsere Ueberzeugung aussprechen, daß dieses Buch weder auf den Titel einer „Physiologie", noch eines „praktischen (d. h. für die Praxis brauchbaren) Handbuches zur Ausbildung der Stimme und Sprache aller Menschen" begründeten Anspruch machen kann, daß der Weg, den Eyrel eingeschlagen hat, um auf seinem Gebiete „zu einem sicheren, verläßlichen und genügenden Resultate" zu kommen, zwar ein neuer, aber nicht der richtige ist, und daß auch Eyrel gar nicht auf diesem Wege, sondern auf anderen Wegen und Umwegen zu den Resultaten seiner Stimmbildungsversuche gelangt sein kann. Dennoch will und mag Ref. durchaus nicht verkennen, das in der Eyrel'schen Schrift mancher gute und brauchbare Stoff für andere Stimmbildner unter rauher und ungenießbarer Schale verborgen liegt, der in Zukunft für Construction eines wirklich praktischen Lehrgebäudes verwerthet werden kann, wozu es freilich noch manches Läuterungsprocesses bedürfen wird, und in dieser Hinsicht möge dieses Werk, welches schon als Frucht langer und eifriger Studien, vieler Erfahrung und regen Nachdenkens Beachtung verdient, den Fachgenossen empfohlen sein.

Erinnerung an einen Todten.

Wer am 15. April des Jahres 1837 zu St. Petersburg um Mitternacht in die Wohnung des Claviervirtuosen Carl Vollweiler getreten wäre, deren Entrée, Schlafzimmer und Concertsaal ein einziges, in der dritten Etage eines Hauses der Meschtschanskaja belegenes Zimmer bildete, hätte daselbst eine sonderbare musicirende Gesellschaft beisammen finden können. Am bestaubten und mit Musikalien hoch bepackten Flügel saß der schmächtig lange Spallanzani, und ihm zur Seite standen Johannes Kreißler mit der Geige, Kater Murr mit der Viola, Muzius mit der Clarinette und Meister Abraham mit der Flöte bewaffnet, vor blaß gekritzelten, schwer zu entziffernden Notenblättern, und bemühten sich, eine eigens für die genannten Instrumente gesetzte Composition von Spallanzani-Vollweiler, welcher die kurz zuvor besprochenen gar absonderlichen Theorien von Kreißler-Weitzmann zu Grunde gelegt worden waren, im vorgeschriebenen Tempo rubato zur Ausführung zu bringen. Als das mit den frappantesten Klangeffecten, den überraschendsten Modulationen und schneidendsten Dissonanzen ausgestattete phantastische Notturno: „Ein nordisches Nachtstück", welches alle Spieler nicht sowol in Frost als in Hitze versetzt hatte, beendet war, rief Murr-Holland mit lauter Stimme aus: „Alles was Recht ist, aber das ist zu toll, Spallanzani! Nicht zufrieden damit, daß Ihr mich mit den ungeheuerlichsten Violen-Passagen ganz außer Athem setzet, verlangt Ihr auch noch, daß ich zeitweise den Wirbel meiner C Saite mit der linken Hand erfasse, und diese mit einem herzzerschneidenden Seufzer zum H vertiefe." — „Der Triller auf dem hohen dreigestrichenen H dagegen, den Ihr meiner Flöte zugemuthet habt," begann jetzt Meister Abraham-Wangenheim, „läßt sich nach einiger Uebung ganz wohl hervorbringen!" — „Und ich bin Euch für die Studie in den tiefsten Tönen meiner Clarinette, welche ich durchgehends zu tractiren habe, außerordentlich verbunden," fiel Muzius-Wagner ein. — „Die von mir aufgefundene Verwandtschaft der „Tonart der Mitte" habt Ihr in Eurem H moll-Satze durch das zweite Thema in F dur mit so schlagender Wirkung in die Welt eingeführt, daß ich mich fast gedrungen fühle, Euch den mir verliehenen Titel des tollen Capellmeisters in Form Rechtens abzutreten," rief Kreißler dem noch immer ernst und stumm bleibenden Spallanzani zu. „Der Titel verbleibt Euch," begann dieser endlich, „seitdem Ihr in unserer hohen Gegenwart in Reval die Oper „Zampa" zur Aufführung brachtet und dabei an der Stelle des plötzlich durchgegangenen Tenoristen die Partie des furchtsamen Dandalo mit unerhörter Keckheit vom Dirigirpulte aus sanget, während der Komiker Lanz dieselbe auf dem Theater, einer lebendigen Marionettenpuppe gleich, zum großen Ergötzen des Publicums pantomimisch ausführte." — Man sprach sodann über den unheimlichen Eindruck des von Vollweiler in seinem Notturno Op. 6 benutzten Fünfvierteltactes, und dieser bemerkte, daß er nächstens Kreißler's noch viel unheimlicheren Achtachteltact zu Gehör bringen werde. „Worin sollte sich denn dieser vom ganz gewöhnlichen Viervierteltacte unterscheiden?" fragte Muzius. „Von dem gewaltigen Unterschiede dieser beiden Tactarten möge Euch z. B. die folgende Melodie überzeugen", erwiderte Spallanzani und trug sofort ein Thema, welches sich in dem folgenden Rhythmus bewegte, auf dem Flügel vor:

8/8

Mit großem Beifalle wurde die neue Tactart begrüßt, zugleich aber auch der lebhafte Wunsch ausgedrückt, nach all den geistigen Aufregungen nunmehr „ein Schälchen" einzunehmen.

Der Whist- und Schreibtisch wurde bald zum Eßtisch umgewandelt, und Vollweiler's fein gebildeter Geschmack gab sich nicht allein in dem soeben ausgeführten Tonsatze, sondern auch in dem von ihm arrangirten Souper kund. Sardinen und Salami hatte er selbst aus dem italienischen Keller herbeigeholt,

und der befreundete Weinhändler Schütt einige Flaschen exquisiten Chateau Lafitte dazu geliefert. Endlich dampften auch die ersehnten „kostbaren" Havanna-Cigarren, die Vollweiler als vorzüglicher Kenner und Liebhaber derselben ausgesucht hatte, und Wilhelm Wagner las nunmehr aus einem Zeitungsblatte die Anzeige des Musikalienverlegers Julius Schuberth, damals in Hamburg, vor, in welcher er zur Einreichung von Claviersonaten auffordert, deren vorzüglichste mit dem Preise von zwanzig Ducaten gekrönt werden sollte. „Das wäre eine Aufgabe für Vollweiler gewesen!" rief Wagner aus, „aber leider ist der Termin hierzu schon in vierzehn Tagen abgelaufen." „Der Zeitraum wäre für ihn wol mehr als hinreichend, um eine Sonate zu vollenden, aber er müßte nur überhaupt zu dem Entschlusse bewegt werden, eine solche anzufangen!" entgegnete Weitzmann. „Nun denn," begann Holland, indem er sich zu Vollweiler wandte, „macht Euch an die Arbeit! Gewinnt Ihr den Preis, so setzt Ihr uns für denselben ein brillantes Diner; erringt Ihr ihn nicht, so überreichen wir Euch einen Ehrendegen, wie ihn Liszt erst kürzlich in Pest erhalten hat, und krönen Euch, Schuberth zum Trotze, dennoch bei einem ausgesuchten Mahle mit dem Lorbeerkranze!" „Wir wollen sehen!" sagte Vollweiler nachdenkend und ließ langsam den blauen Dampf seines Havanna-Blattes aus dem gespitzten Munde hervorströmen.

Acht Tage nach diesen nächtlichen Scenen trat Vollweiler mit einem geschriebenen Notenhefte zu dem ihm gegenüber wohnenden Weitzmann ins Zimmer und überreichte ihm dasselbe mit den Worten: „Da habt Ihr eine Sonate in Gmoll mit dem wie für mich gemachten Motto des alten Horatius:

> — — — ipse
> subtilis veterum judex et callidus audis;
> nil ego, si ducor libo fumando.

Wollt Ihr sie freundlichst nach Hamburg befördern?" Der Genannte erklärte sich sogleich bereit hierzu und bat nur, ihm die Sonate vor ihrer Absendung hören zu lassen, da sicher kein zweites Manuscript derselben vorhanden wäre. Vollweiler setzte sich ans Clavier und trug das vortreffliche Tonstück mit so hinreißendem Ausdrucke vor, daß der Freund ihn umarmte und den besten Erfolg der Arbeit voraussagte. Die Sonate wurde nach Hamburg gesandt, und acht Tage später reiste Weitzmann selbst mit dem ersten Dampfschiffe nach Deutschland. Vollweiler aber übergab ihm beim Abschiede noch eine zweite Preis-Sonate, mit der Bitte, auch diese Schuberth einzuhändigen, im Falle der Einsendungstermin noch nicht abgelaufen sein sollte. Ob diese noch zur Zeit in die Hände der Preisrichter gekommen sei, haben die Petersburger Freunde niemals erfahren.

Bald nach Weitzmann's Wiederankunft in St. Petersburg ging die Nachricht ein, daß Carl Vollweiler den ersten Preis mit der erstgenannten Composition errungen hätte. Man kann es sich vorstellen, in welche ausgelassene Freude die in Norden hausenden Musiker, welche sich mit den erwähnten Namen der Hoffmann'schen Gestalten getauft hatten, dadurch versetzt wurden. Die zwanzig Ducaten langten an, und Vollweiler gebrauchte mehr Zeit zur Besorgung des versprochenen Diners, als er zur Ausarbeitung der gekrönten Sonate nötig gehabt hatte. Den Dry-Madeira holte er selbst aus dem englischen Magazine, die übrigen feinsten Weinsorten von Schütt; für holländische Austern und italienische Früchte mußte Caulon sorgen, der den Freunden ein der Feier würdiges Mahl bereitet hatte. Vollweiler erhielt dabei nicht allein einen frischen Lorbeerkranz, der bis zu seiner Abreise von St. Petersburg an der Ofenecke seines Zimmers prangte, sondern es wurde ihm auch ein hölzerner Degen am goldenen Bande umgehängt und mit dem ersten Glase Champagners ein jubelndes Lebehoch dargebracht.

Als Franz Liszt in St. Petersburg angekommen war und hier, wie überall, durch seine wunderbaren Vorträge einen nicht zu beschreibenden Enthusiasmus erregt hatte, ging Vollweiler einst schüchtern mit einer soeben vollendeten Composition zu ihm und bat, dieselbe bei Gelegenheit einmal durchzusehen. Es war das später bei J. Schuberth & Comp. in Leipzig herausgegebene interessante Concertstück: Grande Caprice pour Piano sur des motifs de l'opéra de Glinka „Russlan et Ludmilla". Liszt betrachtete die mit blasser Tinte geschriebene und mit winzig kleinen Notenköpfen versehene Composition, legte sie vor sich auf den Flügel und begann dieselbe auf der Stelle mit einem so überwältigenden Feuer der Auffassung und in einem so rapiden Tempo vorzutragen, daß dem in Staunen und Bewunderung ganz versunkenen Autor fast die Sinne vergingen. Ohne im Spielen innezuhalten, machte Liszt dabei von Zeit zu Zeit treffende Bemerkungen über die originellen Rhythmen und frappanten melodischen und harmonischen Wendungen der Composition, und dem innigsten Wunsche Vollweiler's zuvorkommend, erklärte er sich bereit, das Tonstück in seinem nächsten Concerte auszuführen. Mit stürmischem Beifalle wurde es aufgenommen, und Franz Liszt begründete damit auch in St. Petersburg, wie an so vielen anderen Orten, das Glück eines jungen Tonkünstlers, dessen ernstes Streben er seiner Aufmunterung und Empfehlung würdig gefunden hatte.

Vollweiler war von da an der gesuchteste Lehrer jener nordischen Hauptstadt, und in dem so mächtig erhobenen Selbstvertrauen schuf er eine Reihe von gediegenen Tonstücken, welche sämmtlich bei seinem ersten, ihm treu gebliebenen Verleger J. Schuberth & Comp. in Leipzig (früher in Hamburg) erschienen sind: Ein Franz Liszt gewidmetes glänzendes Bravourstück: Marche héroique, Op. 7; Six Etudes mélodiques, Op. 4, tief empfundene, seelenvolle Tonstücke voller Geist und Anmuth, die den ansprechendsten Mendelssohn'schen Liedern ohne Worte an die Seite gestellt werden können; drei leicht ausführbare, reizende Salon-Trios für Pianoforte, Violine und Clarinette oder Violoncell, Op. 15 u. f.; ein schwärmerisch bewegtes Notturno: Sur le lac, Op. 6.; eine mit den abenteuerlichsten Scenen ausgestattete Fantaisie caractéristique, Op. 5, über Melodien der Zigeuner in Rußland; Trois Etudes lyriques, Op. 9, welche die Motive „O denke mein! — Lebe wohl, mein Lieb! — Zu ihr!" in herzergreifender Weise durchführen; Deux Etudes lyriques, Op. 10, die mit eben so treffend gewählten, innig zarten Farben die Dichtungen „Hier laß mich ruhn!" und „Wie fern, wie fern mein Vaterland!" sinnig beleben und paraphrasiren; und besonders hervorzuheben eine Tarantelle in Gmoll, Op. 10, welche die ganze Gluth des südlichen Himmels athmet, und in der alle Künste des diesen üppig wollüstigen Tanz begleitenden Tamburins zur Erscheinung gebracht werden.

Durch seinen zwölf Jahre lang ununterbrochen fortgesetzten vorzüglichen Musikunterricht hatte sich Vollweiler in St. Petersburg ein genügendes Vermögen erworben, und mit den beseligendsten Plänen für sein ferneres Leben und Wirken reiste er im Jahre 1847 von dort nach Deutschland, um seinen in Heidelberg lebenden alten Vater zu überraschen. Mit vollen Zügen athmet er die lang entbehrte heimische Luft wieder ein,

kommt in Leipzig an, nimmt froh bewegt hier wieder einmal ein Frankfurter Zeitungsblatt in die Hand und findet darin — die Anzeige von dem Tode seines Vaters. Er fühlt sein Blut erstarren, ein Schwindel erfaßt ihn, aber er rafft sich auf, läßt alle seine Habe im Gasthofe und eilt nach Heidelberg zu seiner Schwester, in deren Armen er bald darauf seinen Geist aufgab. — — —

Aber Du lebst ja noch in Deinen gemüthvollen Tondichtungen, Spallanzani, und Dein Johannes Kreißler hat Dich noch nicht vergessen!

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. — Stadttheater. — Unser Opernpersonal wird vom Beginne der nächsten Saison an in seinen Hauptrepräsentanten ein völlig neues sein. Frl. Brenken sowie die HH. Müller und Brunner haben uns, theils vor längerer, theils vor kürzerer Zeit, bereits verlassen, und nun werden auch Hr. und Frau Bertram in den nächsten Tagen aus unserer Stadt scheiden, so daß von den bisherigen Opernmitgliedern nur Frl. Karg (Soubrette), Frau Günther-Bachmann und Frau Eicke, sowie die HH. Lück (Buffo) und — Schilke (Baß) verbleiben. Bezüglich der musikalischen Leistungen der Neuengagirten können wir uns ebenso wol von Frau Rübsamen-Veith aus Cassel (Coloratursängerin) — das Fach der ersten dramatischen Partien ist zur Zeit noch unbesetzt —, als auch von den HH. Weidemann aus Carlsruhe (Heltentenor), Jungmann aus Riga (lyrischer Tenor) und Rübsamen aus Cassel (Bariton) befriedigt erklären. Ebenso müssen wir das Spiel der genannten Herren loben, während Frau Rübsamen nach dieser Seite freilich noch zu wünschen übrig läßt; doch dürfen wir, wenn dieselbe erst auf unserer Bühne heimisch geworden, gewiß auch in dieser Hinsicht noch erfreulichere Resultate von ihr erwarten.

Plauen. Obgleich Sie in Nr. 8 Ihrer „Zeitschrift" bereits eine ausführliche Notiz über das in unserer Stadt vom 10.—12. August stattgehabte voigtländische Gesangsfest brachten, so gestatten Sie mir doch, Ihnen nachfolgend noch einige Details mitzutheilen. Die Theilnahme der Bewohner Plauens an dieser Feier war eine eben so warme als allgemeine. Zeugniß dafür gab die Gastfreundschaft, mit welcher alle Sangesgenossen empfangen und aufgenommen wurden; die reiche und schöne Decoration der ganzen Stadt und die eigens für dieses Fest erbaute, sehr geschmackvolle Sängerhalle; endlich die überaus starke Betheiligung an beiden Hauptproben und Concerten. — Die Zahl der Sänger betrug circa 1600, unter diesen mehrere Deputationen entfernter Vereine. Von Gästen seien hier genannt: die HH. Jul. Otto aus Dresden, W. Tschirch aus Gera, Capell-M. Reiß aus Riga, Sander aus Breslau, Graner aus Schleiz, Dr. Klitzsch aus Zwickau, Fr. Solle aus Zeulenroda. Beide Hauptconcerte liefen recht glücklich vom Stapel. Mehrere größere Compositionen für Männerstimmen mit Orchesterbegleitung gelangten bei dieser Gelegenheit zum ersten Male zur Aufführung, nämlich: „Die Rheinsage" von Geibel, componirt von J. Otto; Sanctus, Benedictus und Agnus Dei von W. Tschirch; „Weihgesang" von Graner, fürstlicher Capell-M. in Schleiz; „Männergruß" von G. Heubner und „Das Reich des Gesanges" von Th. Körner, componirt von M. Gast, Cantor und Musikdirector in Plauen; „Sängerruf", componirt von Clem. Mahler, Stadtmusikdirector in Plauen. Alle diese Pièçen waren von Interesse und wurden sehr beifällig aufgenommen. — Den Festzug am zweiten Tage begünstigte das herrlichste Wetter. Vier Musikcorps, darunter die fürstliche Hofcapelle aus Schleiz, begleiteten ihn; tausendstimmige Hochs begrüßten in allen Straßen und Gassen den Zug; freudiges Tücherwehen und endloser Blumenregen, dies Alles gab dem Zuge die herrlichste Weihe. — An den Einzelvorträgen betheiligten sich nur gegen 40 Vereine. Jeder derselben leistete nach Kräften das Seine, meist Gediegenes. Der Musikausschuß hatte seine guten Gründe, warum diese Einzelvorträge nicht Wettgesänge sein sollten und warum derselbe von einer Preisvertheilung absah. Einige hiesige Kaufleute hatten indeß doch, aus warmem Interesse für die Sache, einen schönen silbernen Pocal als Preis bestimmt, den man nicht zurückweisen konnte. Es wurde darum ein Preisgericht zusammengesetzt, welches sich einigte, außer dem Pocale noch zehn Ehrenzeugnisse mit Ehrenkränzen den besten Leistungen zuzuerkennen. Bei der schriftlichen Abstimmung erhielt Gera den Pocal. Nächst Gera fielen die besten Censuren Rochlitz, Münchberg, Hof (Liederkranz), Reichenbach (Männergesangverein), Schleiz (Liedertafel), Greiz (Sängerbund), Schneeberg, Lengefeld, Weida II. und Asch zu. — Als Nachfeier hatte Stadtmusikdirector Clem. Mahler ein großes Instrumentalconcert in der Sängerhalle mit den vereinigten Orchesterkräften von auswärts veranstaltet. Auch dieses Concert war sehr zahlreich besucht, bot in seinem Programme des Guten viel und bildete zu dem Ganzen einen würdigen Schluß. X.

Luzern. Im Anschluß an meinen Bericht in Nr. 6 d. Bl. erlaube ich mir, zunächst die am 31. Juli stattgehabte Prüfung („Schlußproduction") der Mertke'schen Gesangsclasse zu erwähnen, in welcher zur Aufführung kamen: Zweistimmige Chorsolfeggien von Antonio Bertalotti; „An die Natur", Lied für eine Singstimme von W. Baumgartner; Eichendorff's „Meerfei" für fünf Solostimmen von R. Schumann; Spitta's „Wir sind des Herrn" für vierstimmigen Frauenchor von E. Mertke; „Klage", Lied für eine Singstimme von Evers; Mozart's Fdur-Sonate für Pianoforte und Violine; „Englein hold im Lockengold" für Sopran von F. Liszt; Blanche de Provence, dreistimmiger Chor von Cherubini; „Waldmädchen" für vier Solostimmen und „Soldatenbraut" für vierstimmigen Frauenchor von R. Schumann; Lieder von F. Schubert, Mendelssohn und R. Schumann. Die Aufführung erfreute sich des Beifalls sämmtlicher Anwesender, wie auch der Stadtraths-Präsident am Schlusse seine Zufriedenheit mit den Leistungen aussprach. — Am 11. August wurde durch eine Production auf der neuen großen Orgel in der Stiftskirche den hiesigen Musikfreunden der ersehnte Kunstgenuß zu Theil, das herrlich gelungene Werk zu bewundern. Den meisterhaft ausgeführten Vorträgen des Hrn. P. Leopold Nägeli (Introduction von A. Hesse und freie Variationen über ein Servais'sches Thema für verschiedene Soloregister) reihten sich würdig diejenigen des Hrn. L. Kaufmann an (Adagio eigener Composition und Fugirtes Nachspiel von Rinck). Gleiches Lob verdienen die unter Hrn. Mertke's Leitung aufgeführten Chöre von B. Klein, Cherubini, Mendelssohn und S. Bach. — Die Prüfung der neuen Orgel soll Anfangs September stattfinden, und sind dazu u. A. die HH. Th. Kirchner und J. Stockhausen eingeladen. — Ein Theil der schweizer Presse ereifert sich jetzt über die „Mißverhältnisse im schweizer Sängerwesen". Man sagt: Während wir beim deutschen Schützenfeste in Frankfurt dominirten, dominirten die Deutschen beim schweizerischen Gesangsfeste in Chur, denn jeder dritte Director eines Vereins war ein Deutscher, und unter den 14 Programmnummern befanden sich nur zwei Compositionen von Schweizern. Das kann auch bei der geringen Anzahl tüchtiger schweizerischer Tonsetzer nicht verwundern; wenn aber freilich die „Schweizer Zeitung" die Sängerfeste vom Standpuncte der Viehausstellungen betrachtet, bei denen „man nicht blos nach der Schönheit und Güte des Stückes, sondern auch nach dem Züchter und wirklichen Producenten" fragt, so erklären wir uns unfähig, eine Sentenz abzugeben. 3.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. A. Jaell concertirt gemeinschaftlich mit F. Laub und Frl. Patti in England.

Anfang October wird Frl. Artôt zu Gastspielen in Mainz erwartet.

Frl. Eicke aus Bremen beginnt am 7. d. Mts. ein Gastspiel in Weimar, wo sie zugleich die erkrankte Frau v. Milde vertreten wird; einer Einladung zu Gastrollen am Berliner Opernhause konnte sie aus diesem Grunde nicht Folge leisten.

Rudolf Hasert hat sich in Berlin als Musiklehrer niedergelassen.

Musikfeste, Aufführungen. Bei Gelegenheit des dritten „Oberlausitzer Männergesangsfestes" am 23. und 24. v. Mts. zu Löbau gelangten Compositionen vom Cantor Klose daselbst, W. Klingenberg, Michael und Stephan unter eigener Leitung der Genannten zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern. Rossini's Jugendarbeit „Broschino", welche übrigens schon vor einigen Jahren die Bouffes parisiens in Paris der Vergessenheit zu entziehen suchten, hatte an der Berliner Friedrich-Wilhelmstadt einen sehr zweifelhaften Erfolg. Die sonst dem Maëstro Nichts weniger als abholde „Nationalzeitung" schließt ihr Referat mit den Worten: „Der bescheidene Genuß, den man der Oper vielleicht noch hätte abgewinnen können, wurde durch die plumpe, vierschrötige Ausführung gänzlich verkümmert."

Das Theater zu Olmütz wird in der ersten Hälfte der Saison den „Tannhäuser" mit glänzender Ausstattung in Scene setzen.

In Mannheim gelangte vor wenigen Tagen Cherubini's „Medea" zur Aufführung; die Titelrolle sang Frau Michaelis-Nimbs mit reichem Beifalle.

Die deutsche Oper in Rotterdam brachte im Laufe der verflossenen Saison den „Wasserträger" und „Jessonda" je fünf, „Tannhäuser" und „Hans Heiling" je vier Mal.

Auch in Stockholm gelangte Gounod's „Faust" zur Aufführung.

Der „Ostdeutschen Post" wird aus Paris über Fél. David's „Lalla Rookh" Folgendes geschrieben: „Der allgemeine Charakter der Musik ist übersüß, überzuckerig, wenn der Ausdruck erlaubt ist, und gleichsam in Rosenhonig eingemacht. Sie wirkt wie Ernst Schulze's „Bezauberte Rose"; es ist gleichsam eine Sprache ohne Consonanten." Die Correspondenz schließt mit den Worten: „Als lever de rideau und zum Contrast wird in der Opéra comique Monsigny's „Rose et Colas" gegeben, eine uralte Dorfgeschichte, mit welcher die Muse der französischen komischen Oper ihre ersten Gesänge stammelte." — Dasselbe Theater brachte jüngst auch Pergolese's „Serva padrona", welche 1731 zuerst den Namen dieses Tonsetzers allgemeiner bekannt werden ließ, als „Servante maitresse"; doch war der Erfolg ein geringer.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Componist und Pianist George Mathias in Paris ist zum Professor am Conservatoire ernannt worden.

Se. Majestät der König von Sachsen hat Hrn. R. Wirsing, Director des Leipziger Stadttheaters, für die Dedication seines Werkes „Das deutsche Theater" mit einem Brillantring beschenkt.

Todesfälle. Am 31. August verschied in Plagwitz bei Leipzig unser Mitarbeiter Hermann Schellenberg, Organist an der Nicolaikirche in Leipzig, nach langen Leiden im 46. Lebensjahre. Der letzte Beitrag von ihm, den diese Blätter brachten (vergl. Band 52, Nr. 10 ff.), betraf das neue Orgelwerk in der Nicolaikirche, bei dessen Herstellung er sich mit voller Begeisterung trotz seiner Krankheit betheiligte. Die neue Orgel wird in Kurzem vollendet sein, der Verstorbene spielte sie noch wenige Tage vor seinem Tode; den Tönen, mit denen sie bei ihrer Einweihung zum ersten Male die andächtige Schaar begrüßen wird, lauscht nun der Selige aus höheren Sphären.

Leipziger Fremdenliste. Im Laufe der letzten Woche trafen in Leipzig ein: Frau Johanna Jachmann-Wagner, welche eine Reihe von Gastrollen am hiesigen Stadttheater geben wird, und die HH. Henry Steinway, Mitinhaber der berühmten New Yorker Pianofortefabrik „Steinway and Sons", Director Behr aus Bremen, Dr. Zopff aus Berlin und Capell-M. Czapek aus Gothenburg.

Vermischtes.

Eine vom 22. bis 25. September d. J. in Brüssel unter dem Vorsitze des dortigen Bürgermeisters Fontainas zum ersten Male tagende „Association internationale pour le progrès des sciences sociales" hat sich in fünf Sectionen getheilt, deren dritte sich mit „Kunst und Literatur" beschäftigt. Diese Section wird u. A. auch den Einfluß der Musik auf die Volkserziehung, die Conservatorien, das Theater u. s. w. in das Gebiet ihrer Besprechungen ziehen. Die Versammlungen selbst finden in den Sälen des Palais ducal statt und verfolgen vorzugsweise culturgeschichtliche, weniger ästhetische Zwecke; die dem Redacteur d. Bl. zugegangene Einladung ist von Fétis und dem Maler Jos. Gérard unterzeichnet.

Die Stuttgarter Hofbühne brachte in der vorigen Saison von deutschen Componisten 20 Opern, von französischen 12, von italienischen 9 zur Aufführung.

Am 13. März 1863 gelangt das Victoriatheater in Berlin zur Subhastation.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 12. September 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 11.
Siebenundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Capelle und Musikleben in Sondershausen.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Die beiden folgenden Concerte am 27. Juli und 3. August enthielten, das erstere überwiegend neuere, das zweite, welchem ich nicht mehr beiwohnen konnte, da meine Abreise kurz vorher erfolgt war, ausschließlich ältere Werke. In jenem kamen die Ouverture „Nachklänge an Ossian" von Gade, die symphonische Dichtung „Orpheus" von Liszt, die Ouverture zu einem Trauerspiel von Bargiel, endlich die Harold-Symphonie von Berlioz, die Partie der obligaten Viola vorgetragen vom Concertmeister Uhlrich; in dem Letztgenannten u. A. Beethoven's erste Symphonie zur Aufführung. Unter den Werken von Tonsetzern der Schumann'schen Schule war es vorzüglich die Ouverture von Bargiel, welche sich allgemeine Anerkennung erwarb. In der Symphonie von Berlioz gewinnen zunächst der zweite und dritte Satz überall Eingang. Am meisten kehrten sich bis jetzt die Stimmen gegen den vierten, doch darf ich nicht unerwähnt lassen, daß gerade dieser vierte Satz unter den Musikern sehr viel Anerkennung fand. Allerdings erscheint derselbe gerade als Schlußsatz einer Symphonie sehr gewagt, und auch Liszt hat dessen in seiner ausführlichen Besprechung, welche er darüber in d. Bl. gegeben hat (man vergl. Bd. 43, Nr. 9), kein Hehl. Es ist indeß nicht zu übersehen, in diesem, wie in dem bereits erwähnten Falle, daß das Urtheil unseres Concertpublicums vom Traditionellen ganz außerordentlich beeinflußt wird, und daß es deshalb wünschenswerth erscheinen muß, die eng gezogenen Schranken in Etwas zu erweitern. Hierzu kommt, daß die Mehrzahl der Hörer vorzugsweise Genuß sucht, sei es Genuß edelster Art an den besten Kunstwerken, sei es einen flüchtigeren, mehr äußerlichen und sinnlichen an oberflächlicheren Producten des Tages oder an glänzender Virtuosität. Beides hat seine Berechtigung und soll nicht bestritten werden. Bei weiter fortgeschrittener Bildung indeß kann gefordert werden, daß man auch dem Interessanten, wenn schon nicht allseitig Befriedigenden, einen harmonischen Eindruck nicht immer Gewährenden, seine Aufmerksamkeit zolle, daß man sich nicht blos nach Seite des Gefühls unbestimmt anregen lasse, sondern auch so viel Kunstbildung mitbringe, um gewisse Einschränkungen machen, gewisse Erwägungen vorausschicken zu können. Schon vor Jahren, als ich mich ausführlicher in d. Bl. über Berlioz' Kunstschaffen aussprach, machte ich die Bemerkung, daß er schwerlich jemals dahin gelangen würde, einen festen Platz in unseren Concertprogrammen dauernd zu behaupten, in einer Weise etwa wie die großen deutschen Meister; dazu ist des Fremdartigen zu viel. Eben so wenig aber ist damit eine so ganz vereinzelte und zufällige Vorführung gerechtfertigt, wie eine solche bisher meist stattfand. Ein wahrhaft kunstgebildetes Auditorium soll nicht immer blos schwelgen wollen, nicht immer nur Werke verlangen, denen es sich ohne Rückhalt hingeben kann; es soll auch Erscheinungen seine Aufmerksamkeit zuwenden, die nur erfaß- und genießbar sind, wenn auch der Verstand sich betheiligt. — Liszt's „Orpheus", mir längst lieb und vertraut, hörte ich vom Orchester zum ersten Male. Das Werk wird, als durchgehend im langsamen Tempo sich bewegend, niemals einen rauschenden Beifall erlangen, wenn es nicht mit etwas raffinirter Virtuosität vorgetragen und dadurch, wie bei Adagios fast immer, allein die äußere Wirkung erzielt wird. Um so mehr aber vermag dasselbe innerlich zu wirken, wenn es zart und mit vollster Reinheit zur Darstellung gebracht werden kann. Es gehört ebenfalls zu denjenigen Schöpfungen Liszt's, die der deutschen Empfindungsweise näher stehen, und ich habe es deshalb privatim oft benutzt, diejenigen, welche noch keine Kenntniß von diesen Tondichtungen besaßen, hierdurch in dieselben einzuführen.

Die übrigen Bestandtheile der Sondershäuser Concerte werden durch Solovorträge gebildet, und da Gesang nicht wol eine Stelle finden kann, sind leidige Opernarrangements allerdings nicht ausgeschlossen. Das ist ein empfindlicher Mangel, der durch den Umstand, daß die Concerte im Freien stattfinden, bedingt ist. Neben solchen Arrangements kam im zweiten der oben genannten Concerte eine sehr hübsche Orchesterbearbeitung des Schubert'schen „Ständchens" vom Capellmeister Stein zur Aufführung.

Schließlich hatten der eben Genannte und die Capelle die

besondere Gefälligkeit, mir privatim noch Einiges vorzuführen, und da es mir von ganz besonderem Interesse war, diejenigen der Liszt'schen Werke, die ich vom Orchester noch nicht gehört hatte, aus lebendiger Ausführung kennen zu lernen, so bat ich um „Ce qu'on entend sur le montagne" (die Bergsymphonie) und die Hungaria. Diese Aufführung war wieder eine ganz besondere Meisterleistung des Orchesters. Das erstgenannte Werk hatte seit fünf Jahren nicht auf dem Programm gestanden, und ging hier in dieser Probe gleich beim ersten Male, wie aus der Pistole geschossen, schwungvoll und fertig, so daß eine geringe Ausfeilung hingereicht hätte, um sogleich eine Aufführung folgen zu lassen. Ich mag nicht allzuweit von meinem Gegenstande abschweifen, und füge daher nur noch einige Bemerkungen über die Bergsymphonie bei, da sie diejenige der symphonischen Dichtungen ist, die insgemein als die schwierigste für das Verständniß bezeichnet wird, und bis jetzt nur in Löwenberg und Sondershausen öffentlich zur Aufführung gekommen ist. Die Hungaria erklärt sich von selbst, wenn man mit der Eigenthümlichkeit des Tonsetzers nur einigermaßen vertraut ist. Dagegen macht allerdings jene erstgenannte symphonische Dichtung ganz andere Ansprüche an den Hörer. Mir scheint dieselbe das schwierigste, in gewissem Sinne aber auch das leichteste der Liszt'schen Werke zu sein: das schwierigste für Diejenigen, denen überhaupt die neue Richtung noch fremd ist; das Leichtere für bereits damit Vertrautere, weil es dasjenige ist, welches, nach meinem Dafürhalten, die Eigenthümlichkeit des Autors vielleicht am vollendetsten repräsentirt. Faust-, Dante- und Bergsymphonie bezeichnen überhaupt, meiner Ansicht nach, die Spitzen seines Schaffens. Wenn jedoch in den beiden erstgenannten Werken der Tondichter sich in besondere Aufgaben versenkt, besondere Seiten seines Wesens, und zwar gerade die beiden größten Gegensätze, zur Darstellung bringt, so sehe ich hier ihn selbst in der ganzen Bedeutendheit seiner Individualität. Wie die Natur in den verschiedenen Reichen in einzelnen größten Erscheinungen alles Vorausgegangene zusammenfaßt und zum entsprechendsten Ausdruck bringt, so bietet sich uns hier ein Analogon aus dem Bereiche des künstlerischen Schaffens. Wir sehen eine große Persönlichkeit vor uns im erhabensten Aufschwunge und in ihrem idealsten Ausdruck. Mit der ganzen Schwere und Wucht eines solchen Inhalts tritt das Werk uns entgegen, gleich bedeutend durch die große Verstandesgewalt, die sich in der technischen Structur documentirt, wie durch die Höhe der musikalischen Erfindung und die Kühnheit der Conception. Dabei herrscht, trotz des großartigen Kampfes, der darin ausgekämpft wird, überall ein schönes Ebenmaß in den Theilen, und die reiche Individualisirung der Instrumente nach Seite ihrer Klangwirkung kommt hinzu, um die nicht geringe Ausdehnung des Ganzen kaum bemerken zu lassen.

Im Allgemeinen dienten mir die Sondershäuser Aufführungen zur Bekräftigung und Bestätigung meiner seit Jahren gewonnenen Ueberzeugung, und auch die Erfahrung ist nicht gering anzuschlagen, wenn man sieht, wie eine ganze große Corporation vortrefflicher Tonkünstler mit Begeisterung Tonschöpfungen sich hingiebt, denen man die Fähigkeit, eine solche zu erwecken, beharrlich abstreiten wollte. Man kann unter solchen Umständen ein Bedauern nicht unterdrücken, daß noch so Vielen diese Schätze verschlossen sind, und fühlt sich versucht, die Worte R. Schumann's zu wiederholen, deren sich derselbe in einem der ersten Bände d. Bl. einem Berliner Recensenten gegenüber bediente, als dieser Chopin's Werke in den Staub zu treten versuchte: „Armer Mann, für dich sind alle diese Schönheiten verloren. Armer Mann!"

Es kommt jetzt wesentlich auf eine geschickte Auswahl bei zu veranstaltenden Aufführungen an, um eine noch nicht orientirte Menge allmälich für die neue Richtung empfänglich zu stimmen. Hat man ein Publicum vor sich, welches nicht durch falsche Lehren irregeführt, so weit herangebildet ist, um zu wissen, daß ohne lebendige Bewegung der Geister, ohne bereitwillige und unbefangene Aufnahme neuer Erscheinungen überall Erschlaffung, Gedankenlosigkeit, Apathie sich einstellt, hat man zugleich ein Orchester zur Disposition, welches die nicht geringen Schwierigkeiten zu überwinden im Stande ist; so kann man überall, wo mehr das norddeutsche, protestantische Element überwiegt, wo überhaupt die Göthe'sche Dichtung in das allgemeine Bewußtsein übergegangen ist, mit der Faust-Symphonie den Anfang machen. Sind aber derartige Voraussetzungen nicht in ausreichendem Grade vorhanden, so ist es besser, die Stufenfolge der Liszt'schen Werke zu verfolgen, und mit den einem allgemeineren Verständniß am leichtesten sich erschließenden „Préludes", „Tasso", den „Festklängen", weiter sodann mit den Chören zu „Prometheus" den Anfang zu machen. In überwiegend katholischen Ländern dürfte für die Dante-Symphonie von Haus aus ein günstigerer Boden vorhanden sein. Für den protestantischen Norden liegt der Inhalt dieses Werkes etwas fern, und es möchte deshalb Anfangs Schwierigkeiten verursachen, sich mit den Stimmungen und Anschauungen desselben vertraut zu machen.

Daß ich bei den Sondershäuser Aufführungen zugleich manche neue Anschauung gewonnen habe, ist natürlich und erklärlich Werken gegenüber, die wir noch lange nicht ausreichend innerlich zu verarbeiten und vollständig zu unserem Eigenthum zu machen im Stande waren.

Zum Abschluß dieser Betrachtung sei es mir gestattet, auch in dieser Beziehung noch Einiges anzudeuten.

Man mag über die technische Beschaffenheit der Liszt'schen Werke streiten, so viel man will. So lange so Vieles in der Tonkunst der strengeren wissenschaftlichen Begründung noch entbehrt, wird die Hauptfrage stets die sein, ob in neuen Erscheinungen Geist enthalten ist, zunächst überhaupt, näher dann ein ächter künstlerischer Geist; ob wir die Empfindung gewinnen, daß ein neues Kunstideal darin sich manifestirt. Legen wir diesen Maßstab an die in Rede stehenden Schöpfungen an, so ist zu bekennen, daß derselbe hier seine vollständigste Befriedigung gefunden hat. Es läßt sich deshalb mit aller Bestimmtheit sagen, daß der Grund des Widerstrebens nur in dem Mangel an künstlerischer Auffassung, in dem Mangel an psychologischem Verständniß zu suchen ist. Die Schwierigkeit in der geistigen Aneignung ist es allein, welche die noch vorhandenen Hindernisse bereitet. Denjenigen namentlich, die in älterer Empfindungsweise sich bewegen, wird es schwer, sich sofort in diese neue Welt zu versetzen. Welche Mißverständnisse — um aus der Unzahl von Beispielen eines aus anderer Sphäre zu wählen — erfuhr u. A. Heinrich Heine. Man hatte stets nur die Theile in der Hand, die contrastirenden Elemente seiner Persönlichkeit, ohne dieselben als ein Ganzes empfinden zu können, ohne zu begreifen, wie diese disparaten Elemente ein organisches Ganze in einer lebendigen Menschenseele zu bilden im Stande wären. Als dies der Fall war, als man dadurch, daß man Heine vollständig nachempfinden lernte, das organische Band in dem scheinbar Widersprechenden entdeckt hatte, als man seine Persönlichkeit in sich selbst, so zu sagen, nachconstruiren konnte, schwärmte mit einem Male die gesammte deutsche Jugend für den Dichter, und das Stimmungs-

leben desselben wurde so allgemein, daß es mindestens einem ganzen Decennium seine Gestalt verlieh.

So im vorliegenden Falle. Allerdings ist dieser Geist ein anderer, als der gewohnte. Das liegt nicht blos in der Liszt'schen Individualität, wie ich dieselbe weiter oben schon kennzeichnete, es liegt zugleich in der ganzen, die gegenwärtige Epoche charakterisirenden Beschaffenheit, und in der Stufe, welche die Kunstentwickelung, entsprechend dieser Beschaffenheit, eingenommen hat. In der That ist ein Element der Reflexion, an dem man immer Anstoß nehmen wollte, dabei. Das aber bezeichnet gerade den Fortgang in der neueren Kunst, es charakterisirt die ganze Epoche. Bei den früheren Meistern herrschte vorzugsweise ein musikalisches Stimmungsleben, und in der Instrumentalmusik namentlich ging aller Impuls zum Schaffen rein von der Gemüthsaffection aus, die, entsprechend dem idealen Charakter der Musik, durch äußere Eindrücke zwar bedingt sein konnte, mit diesen aber immer nur in einem losen, mehr zufälligen und unbewußten Zusammenhang stand. In der neueren Kunst sehen wir einen anderen Proceß geistiger Thätigkeit, ich möchte sagen, eine andere Mischung der Kräfte. Wir begegnen in derselben, der früheren Einseitigkeit, diesem in sich abgeschlossenen Gefühlsleben gegenüber, einer universelleren geistigeren Thätigkeit. Alle Seelenkräfte sind gleichmäßiger in Anspruch genommen, und in Folge davon ist auch die Reflexion von Haus aus mehr betheiligt. So bei Wagner, wenn wir ihn beispielsweise mit Mozart vergleichen. Bei dem Letzteren dieser Reichthum an Musik, dieses Schwelgen in einer Unendlichkeit musikalischer Stimmungen! Hier ist aber auch zugleich die Schranke Mozart's; selbst in der Oper bewegen wir uns bei ihm nur innerhalb der rein musikalischen Sphäre. Durch Wagner's declamatorisch-musikalisches Princip wird zugleich die Verstandesseite in ganz anderer Weise in den Kreis des Kunstwerkes hereingezogen, als es früher der Fall war, und eine harmonische Befriedigung des Geistes dadurch erreicht. Das ist die große Eigenthümlichkeit Wagner's, die ihn zum Repräsentanten einer neuen Stufe der Kunstentwickelung macht. Ganz Aehnliches sehen wir bei Kaulbach, und in gleicher Weise lassen sich auch Analogien aus Poesie und Sculptur der Gegenwart nachweisen. In den Gemälden des Treppenhauses des neuen Museums in Berlin hat Kaulbach die ganze Weltgeschichte künstlerisch gestaltet. Wenn frühere Künstler in naiver Weise das Ideal erschauten, wenn die künstlerische Gestaltung desselben es ihnen erst zum Bewußtsein brachte, so geht in dem angezogenen Beispiel der Impuls offenbar von der Reflexion aus, die gestaltend über dem Ganzen schwebt. Der geistige Proceß ist beinahe ein umgekehrter, die Reflexion entzündet das Gefühl, und die vollendetste Schöpfung entsteht, wenn es gelingt, das letztere vollständig zu entflammen, so daß, in anderer Weise und auf anderen Wegen eingeleitet, ein harmonisches Ganze das Resultat ist. Der naiven Innigkeit früherer Künstler stellt sich der Geistesreichthum der modernen gegenüber. Es ist kaum jemals so Gewaltiges gemalt worden, als in den angeführten Gemälden. Aus diesem Grunde nimmt auch in dem modernen Kunstideal die Reflexion eine ganz andere Stelle ein, als früher. Damals, weil sie dem Gefühl fremd und äußerlich gegenüber stand, war sie ein Fehler. Jetzt ist sie integrirender Bestandtheil des Kunstwerkes geworden, und gerade diese Wendung ist es, welche den Fortschritt bezeichnet und durch die es gelungen ist, Selbständiges und Neues den Größen der alten Zeit gegenüber zu leisten. Auch noch in einem anderen Sinne ist diese Reflexion von Bedeutung. Wenn früher auf beschränkter Stufe der Künstler in einem bestimmten Ideal seinen Ausdruck, seine Befriedigung ausschließlich fand, nur eine Seite, eine Stufe repräsentirte, so sind die durch die Geschichte herausgearbeiteten verschiedenen Formen desselben jetzt zu Mitteln des Ausdruckes, je nachdem der Gegenstand dieselben bedingt, herabgesetzt. So malt Kaulbach z. B. in der „Zerstörung Jerusalems" den Stolz und die Pracht des Römerthums und die schwärmerische Innigkeit der Christen, er malt die letztere mit demselben Schwung, mit derselben Tiefe, wie die früheren Maler, nur mit dem Unterschiede, daß die letzteren darin vollständig aufgingen, während bei ihm diese Seite nur Moment ist neben anderem, mit gleicher Meisterschaft Behandeltem, so daß die Reflexion als das Alles Gestaltende frei darüber schwebt. — Ganz Aehnliches gilt auch von den Liszt'schen Werken. Auch bei ihm, so scheint es, geht der erste Impuls oftmals von der Reflexion aus; man hat aber in diesem Umstand eben so wenig wie dort einen Mangel, man hat im Gegentheil darin das Charakteristische des modernen Ideals zu sehen, die neue Stufe geistiger Thätigkeit, welche sich in der gegenwärtigen Kunst manifestirt. Diese Eigenthümlichkeit ist es auch, welche die Programme und die Stellung, welche der Autor denselben gegenüber eingeräumt hat, erklärt. Die Frage nach der Berechtigung der Programmmusik ist eine längst entschiedene, und nur Unklarheit, Mangel an genügender Vorbildung kann darüber noch im Zweifel sein. Die einzige Einschränkung, die zu machen ist, besteht darin, daß gewisse Abwege, so wie überall, auch hier zu vermeiden sind. Die Gattung selbst ist die vorzugsweise berechtigte in unserer Zeit. Bei den Liszt'schen Programmen aber scheint es, als ob sie in der That anderer Art wären, als ob der bezeichnete Abweg darin nicht völlig vermieden sei. Welche Seltsamkeit z. B., möchte man von diesem Standpuncte aus sagen, im „Orpheus" die Reflexion über die Wirkung der Kunst, diese Abstraction wieder zum Gegenstand eines concreten Kunstwerkes zu machen. Es ist dies indeß nur Mißverständniß, allerdings zum Theil veranlaßt durch das Uebergewicht französischer Einflüsse bei dem Tondichter in den früheren Jahren seiner Entwickelung. In mehreren der vorausgeschickten Programme ist in der That ein französisches Element, wie bei Berlioz, nur daß die Liszt'schen weit poetischer sind, als die des letzteren. Man muß sich daher dieselben anders zurechtlegen, vielleicht sogar von ihnen abstrahiren. Die Hauptsache ist, daß die Kunstwerke durch die Programme gar nicht beeinträchtigt werden. Sie bezeichnen mehr nur die subjectiven Voraussetzungen von Seiten des Autors, und der Aufnehmende kann sie acceptiren, um den Wegen des Ersteren genauer folgen zu können; er kann aber auch von ihnen bis auf den Titel abstrahiren, und den Letzteren nur als Anknüpfungspunct für die Vorstellung beibehalten, ganz ebenso wie bei früheren Werken. Man gewinnt ein vollständiges Bild, auch wenn man gar nicht an das von dem Autor Gegebene denkt und sich andere allgemeine Vorstellungen unterlegt. Die Kunstwerke lassen sich specifisch musikalisch genießen. Dies bestätigte sich mir beim „Orpheus" ebenso, wie bei der Bergsymphonie. Die Vorstellungen z. B., welche wir mit dem Namen „Orpheus" verbinden, reichen vollkommen hin, um uns die Intentionen des Autors zu erklären.

Ist es doch überhaupt seltsam, wie man noch daran zweifeln kann, daß der Liszt'schen Instrumentalmusik die nächste Zukunft gehört, daß dieselbe eine ähnliche Stellung einnehmen wird, wie die Wagner'schen Werke auf dem Gebiete der dramatischen Musik. Die Neuzeit namentlich ist reich an Beispielen einer nachträglich erfolgten ungetheilten Anerkennung des Anfangs Angefeindeten, und die Erscheinung immer aufs

Neue sich wiederholender Zweifel und Bedenklichkeiten bei jedem geistigen Fortschritt müßte in der That befremden, wenn nicht jenes geistreiche Paradoxon — irre ich nicht — Hegel's, die große Lehre der Geschichte sei die, daß man niemals aus derselben Etwas gelernt habe, in gewissem Sinne noch immer seine volle Berechtigung hätte.

Wenden wir uns jetzt nach dieser Episode zu den einzelnen Persönlichkeiten der Sondershäuser Capelle, so weit ich Gelegenheit hatte, dieselben in ihren Leistungen als Solisten kennen zu lernen, sowie zu den im Eingange bereits angedeuteten allgemeineren Betrachtungen.

(Fortsetzung folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Lieder für eine Stimme mit Pianoforte.

Adolf Jensen, Op. 4. Sieben Gesänge — aus dem spanischen Liederbuche von E. Geibel und P. Heyse — für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Hamburg, Fritz Schuberth. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

——— Op. 5. Vier Gesänge (nach Poesien von Herwegh und Eichendorff) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendaselbst. Pr. 20 Ngr.

Wir begegnen in den Liedern einem entschiedenen Schumannianer. Ausgesprochen habe ich dies schon, als ich den Componisten vor längerer Zeit mit seinem Op. 1 (gleichfalls Lieder) in d. Bl. zuerst einführte. Ich möchte darum aber nicht behaupten, daß Jensen ein solcher Schumannianer sei, der den Meister mehr oder weniger copire. Schumann ist nur sein Vorbild, das ihm bei seinem Schaffen gleichsam die Bahn erhellt, die er zu wandeln gedenkt. Jensen zeigt so viel Talent und Fond zum ächt musikalischen Schaffen, daß es ein arges Verkennen genannt werden müßte, wollte man ihn mit manchem anderen Schumannianer in gleiche Linie stellen. Er ist eine ächt romantische Natur, und als solche mußte er sich der Schumann'schen Muse zuwenden. An ihr hat er sich groß gesogen, so daß er in seinen der Zahl nach sehr jungen Werken schon als ein Fertiger dasteht. Es wäre aber zu beklagen, wenn der Componist auf dem eingeschlagenen Pfade beharren wollte. Denn trotz allem Schumannianismus leuchtet unverkennbar so viel eigene Natur durch, daß man deutlich bemerken kann, wie durch Vertiefung in Schumann'sche Tonweise die ursprüngliche Natur zurückgedrängt worden ist. Eine überwiegend eigenartige schöpferische Begabung möchte ich ihm darum aber noch nicht zusprechen. Denn wäre diese überwiegend, so würde sie sich noch ausgesprochener bemerkbar machen, würden neben den Vorzügen der Schumann'schen Dichtungsweise auch die capriciösen Eigenheiten derselben in weniger auffallender und schroffer Weise hervortreten. Es gewinnt aber fast den Anschein, als wolle Jensen die Schumann'schen Eigenheiten auf die Spitze treiben und das, was bei dem Vorbild nur hier und dort als vereinzelte Caprice hervortritt, zur Norm und Richtschnur sich dienen lassen. Mag es sein, daß der Componist vielleicht diese Auffälligkeiten in einem milderen Lichte betrachtet, als viele Andere mit dem Unterzeichneten; gewiß aber ist es, daß der Kunst damit eigentlich kein Dienst erwiesen wird. Alles Abnorme, auf die Spitze Getriebene mag wol Den und Jenen reizen, der dem Naturgemäßen und Einfachen aus einer gewissen Uebersättigung abhold ist, der nur dem Piquanten sich zuwendet, weil das Normale ihn nicht mehr interessirt; als ein Abweg, als eine Verirrung muß es immerhin bezeichnet werden.

Wenn ich oben bemerkt habe, daß die beiden Liederwerke des Componisten auf einem ächt romantischen Grunde ruhen, so möchte ich damit noch nicht behaupten, daß sie einer so weiten Verbreitung sich erfreuen dürften, als die Schumann'schen, denen trotz mancher Eigenheiten doch ein populärer Zug innewohnt, weshalb sie auch in Süd wie im Nord sich Aller Herzen gewonnen haben. In der Allgemeinheit bleibt immer, ungeachtet mancher Schwankungen, ein gesunder Sinn vorherrschend, der sich vom Erzwungenen und künstlich Geschraubten abwendet.

Die sieben Gesänge aus dem spanischen Liederbuche von Geibel und Heyse enthalten eine große Fülle von schwärmerischer Romantik. Man begegnet keinem einzigen Zuge, aus dem nicht poetisches Leben zu uns spräche. Weniger ausgeprägt dürfte das nationale spanische Element sein; es wird von dem romantischen Fluge etwas in den Hintergrund gedrängt. Was die rein technische Seite betrifft, die Harmonik und die Behandlung der Singstimme, so ist letztere ganz vorzüglich stimmgerecht behandelt; in ihrem Gesange ist nichts Zerstückeltes; die Melodien, die sich organisch aus den Worten des Textes entwickeln, treten immer in fester, gesangsmäßig ausgeprägter Form auf. Als Harmoniker zeigt sich der Componist von einer ganz vortheilhaften Seite; dessenungeachtet dürfte ihn gerade von dieser Seite in diesen Gesängen ein nicht zurückzuweisender Tadel treffen. Mehr oder weniger folgt er hier seinem Vorbilde, treibt die Eigenthümlichkeiten desselben auf die Spitze und erhebt gleichsam das Abnorme zum Normalen. Er huldigt zu sehr dem Geschraubten und Erzwungenen; und gerade dieses Moment wird Viele abschrecken und ihnen die Freude an seinen Gesängen verleiden. Wenn auch der Musiker und höher strebende Kunstfreund wegen der vielen anderen Vorzüge sich weniger daran stoßen dürfte, so ist dies doch eine Klippe, an der die größere Weiterverbreitung seiner Gesänge im singenden Publicum scheitern möchte. Oder huldigt vielleicht der Componist der Ansicht, daß seine Werke nur für einen auserlesenen Theil von Kunstfreunden geschrieben sein sollen? Glaubt er vielleicht, daß es eine Schande sei, populär zu werden? Damit soll nicht gesagt sein, daß der Künstler jener breitgetretenen Alltagspopularität huldigen solle, die schließlich auf das höhere Bänkelsängerthum hinausläuft. Aber eine solche Ansicht, die kein ächter Künstler haben kann, dürfte dem Wesen der Kunst zuwiderlaufen, ihre gedeihliche Entwickelung, die eben auch der Allgemeinheit zugutekommen soll, nur auf Abwege bringen und die eigentliche Bestimmung derselben ins Gegentheil verkehren.

Weniger schroff tritt die eben berührte Seite in dem Op. 5 („Vier Gesänge") hervor. Das harmonische Element ist abgeklärter, obwol immer noch nicht ganz frei von den besprochenen Eigenheiten. Das vierte Stück in diesem Hefte, „Waldesgespräch" von Eichendorff, hat manchen eigenthümlichen treffenden Zug, wird aber noch von der Schumann'schen Composition bei Weitem übertroffen.

Für Pianoforte.

Adolf Jensen, Op. 2. Innere Stimmen. Fünf Stücke für das Pianoforte. Hamburg, Fritz Schuberth. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Es ist nach dem bereits über die Gesänge Gesagten selbstverständlich, daß auch diese Stücke in Schumann'scher Weise gedichtet sind, obwol sich weniger harmonische Capriciositäten darin als in den spanischen Gesängen vorfinden. Gedichtet sage ich absichtlich, weil es wunderschöne poetische Ergüsse sind, die zu dem Besten der Schumann'schen Nachblüthe zählen. Der Componist läßt uns hier eine Productivität bemerken, die ein lautes Zeugniß von seinem bedeutenden musikalischen Fond ablegt. Zwar sind diese Stücke ganz specifisch schumannisch gefühlt und gedacht; es ist aber dieses Dichten nach dem Geiste des Vorbildes in so freier und geistiger Weise geschehen, daß derartige Nachbildungen, die so durch und durch fesseln, weil sie auf der Höhe romantischen Fühlens stehen, bei dem jetzigen Mangel wahrhaft originellen Schaffens auf diesem Gebiete als höchst willkommene Gabe begrüßt werden müssen. Die einzelnen Stücke sind: „Vom kommenden Frühling", „In der Dämmerung", „Humoreske", „Im Walde", „Stille Liebe". Von diesen möchte ich die „Humoreske" als das bedeutendste Stück betrachten. Was die Zartheit der Empfindung betrifft, so wird sich Jeder ohne Zweifel vom „kommenden Frühling" vorzugsweise angezogen fühlen. Denn die Zartheit in der „Stillen Liebe" (mit der Ueberschrift „unschuldig") scheint mir ans Gebiet des Manierirten und allzusehr auf die Spitze Gestellten zu streifen. Wenn ich aber bemerkt habe, daß der Componist in diesen Stücken ganz specifisch schumannisch sei, so ist das bis ins Detail zu verstehen. Schon der Titel „Innere Stimmen" ist Schumann'sche Ausdrucksweise. Bekanntlich hat Schumann in seiner Humoreske den Gegensatz des Humors mit „Innere Stimme" bezeichnet. Aufgefallen ist mir außerdem unter den Vortragsbezeichnungen in der „Humoreske" die Ausdrucksweise „mit graciöser Coquetterie" im Mittelsatze. Coquett ist sicherlich für das, was der Satz ausspricht, eine falsche Bezeichnung; dazu ist die ganze melodische Gestaltung viel zu keusch gehalten. Und durch Synkopengeschiebe allein kann die Coquetterie unmöglich sich als solche ausweisen. Will Jemand in der Musik Coquettes hören, der findet bei Hrn. Henri Herz sattsame Ausbeute. Man glaubt da mitunter eine leibhaftige Pariser Lorette einherspazieren zu sehen. Freilich ein sehr zweifelhafter, ja sogar sehr schmutziger Vorwurf für die idealste aller Künste.

Emanuel Klitzsch.

Aus Königsberg.

Saisonbericht.

(Fortsetzung.)

Die Quartett-Soiréen der HH. Japha, Ruckenschuh (Musikmeister), Pabst (königl. Musikdirector, Cantor und Organist der Domkirche) und Hünerfürst darf man ebenfalls als ein für die Zukunft gesichertes Institut ansehen; es wurden zwei Cyklen von je drei Soiréen gegeben. Außer dem vortrefflichen Schumann'schen Quintett in Es, in welchem A. Jensen den Pianofortepart spielte, gelangten ausschließlich Streichquartette zum Vortrage, und zwar: 2 von Haydn (in B und Dmoll, Op. 9, Nr. 4), 3 von Mozart (in G, C, D Nr. 1), 5 von Beethoven (in F, D, Cmoll und Adur, sämmtlich aus Op. 59 und 18), 1 von Cherubini (Esdur), 1 von Spohr (Quatuor brillant in E), 2 von Franz Schubert (Amoll und Gdur), 1 von Schumann (in F, Op. 41, 2), 1 von Japha (Gmoll, Manuscript), welches zwei Mal zu Gehör kam.

Obgleich außer dieser letzten Composition nichts Neues geboten wurde, bleibt das Unternehmen dennoch ein sehr verdienstliches, da es unserer Stadt Gelegenheit, und zwar die einzige öffentliche Gelegenheit, bietet, die Meisterwerke dieser Musikgattung, wenn auch nicht in ausgezeichneter, so doch im Allgemeinen in befriedigender Weise zu hören.

Indem wir zu den Virtuosenconcerten übergehen und zunächst bei den einheimischen stehen bleiben, gedenken wir zuerst des Hrn. Georg Japha, der in jedem Winter ein Concert zu veranstalten pflegt. Es fand am 10. Januar (ohne Orchester) statt. Der Concertgeber trug Rêverie von Vieuxtemps, Caprice von David und als Schlußnummer Phantasie über ungarische Themen von Ernst vor; ferner mit Ad. Jensen eine Sonate für Pianoforte und Violine von Gade (Dmoll), und mit demselben und den HH. G. Jensen jun., Pabst und Hünerfürst das Schumann'sche Quintett in Es (Op. 44). Außerdem sang Hr. Rebling eine Arie aus Mendelssohn's „Paulus" und Lieder von A. Rubinstein und F. Schubert.

Ein zweites Violinconcert dieser Saison, das des Concertmeisters D. Budendorff, fand am 25. Januar statt. Er spielte das 8. Concert („Gesangsscene") von Spohr und das 9. („Air varié") von de Bériot; ferner mit einer Dilettantin, beziehungsweise Hrn. Hünerfürst: „Grand Duo für Pianoforte und Violine" von Herz und de Bériot, und ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von A. Fesca (Op. 23, Gdur). Außerdem sang eine Dilettantin.

Alle diese Concerte lagen auf der Seite der Instrumentalmusik. Gehen wir nun zu der anderen, der gesanglichen, über, so nennen wir zunächst Frau Klotilde Köstlitz, deren Concerte sich ursprünglich darauf beschränkten, ihre Gesangsschülerinnen (gegenwärtige und ehemalige) einzeln und zu kleineren Frauenchören vereinigt, vorzuführen. Das erste Concert am 27. November bot folgende Programmnummern: „Gesang der Nonnen", vierstimmiger Frauenchor mit Begleitung von Hörnern und Harfe von A. Jensen; drei Phantasiestücke für Violine und Pianoforte von R. Schumann; „Zwiegespräch der Elfen", sechsstimmiger Chor mit Solo von Grädener; „Brautlied", Chor mit Begleitung von Hörnern und Harfe von A. Jensen; „Sommo cielo", Arie mit Variationen von Baccini; Lieder von A. Rubinstein, Schubert und Reissiger; „Zigeunerleben", Chor von Schumann. Die Auswahl ist gut und interessant und das Ganze symmetrisch gebaut. Das Programm des zweiten Concertes am 25. März brachte: „Loreley", Concertstück für Soli, Chor und Orchester von F. Hiller; Lieder von R. Franz und L. Köhler; Gesänge für 4 Frauenstimmen von Thiele, Schumann, Möhring (dreifach besetzt); Duett aus „Aschenbrödel" von Isouard; „Zwiegesang der Elfen" für Chor, Soli und Orchester von Grädener; Chöre und Soli aus dem „verlornen Paradies" von A. Rubinstein.

Gesang und Orchestermusik vereinigte am 4. April ein Concert des Hrn. L. Schubert, sein „Abschiedsconcert" vor seinem Abgange von Königsberg, wo er als Lehrer des Violinspiels gelebt hatte. Der Concertgeber wurde außer von seiner Gattin, Frau Johanna Schubert, von Frl. Reinhardt, Concert-M. Schuster, Musik-Dir. Pabst, der Liedertafel des kaufmännischen Vereins und der ehemaligen Theatercapelle unterstützt und bot folgendes bunte Programm: Ouverture zu „Iphigenie auf Aulis" von Gluck mit dem Wagner'schen Schluß; Scene und Arie aus „Robert der

Teufel"; „Schön Hedwig" von Hebbel, Musik von Schumann; Concertmazurka von Kontski; von L. Schubert selbst eine Festouverture, drei Duetten für Frauenstimmen und zwei Lieder für Sopran; launige Declamation; zwei Lieder für Männerchor von C. Reinecke.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Sondershausen. Im letzten Lohconcert machten wir die Bekanntschaft eines neuen Componisten, des auch Ihnen wol von seiner Leipziger Studienzeit her bekannten Tonkünstlers **Wilhelm Langhans** aus Hamburg. Seine Symphonie bietet zwar, wie bei einer ersten kaum anders erwartet werden kann, inhaltlich nur an wenig Stellen entschieden Neues, aber dann bringt sie dies in einer so gesunden Weise, daß man mit Zuversicht erwarten darf, der Autor werde schon in einem folgenden derartigen Werke sich zu größerer Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit herausarbeiten. Die Form ist — wie auch die Instrumentation — mit einer Leichtigkeit und Kenntniß der zu verwendenden Mittel gehandhabt, die den Musiker von ächtem Schrot und Korn, den Künstler, der etwas Ordentliches gelernt hat, gründlich darthut. Von den vier Sätzen hat uns das Scherzo mit seinem reizenden pastoralen Trio am Besten gefallen; es ist frisch in der Empfindung, abgerundet und bringt auch sehr hübsche und originelle Klangbilder. Dann wäre wol zunächst der letzte Satz zu nennen, welcher einen bedeutenden Zug und Schwung entfaltet und das Ganze recht vortheilhaft beschließt. Die fürstliche Hofcapelle hat das Werk mit anerkennenswerther Liebe und Sorgfalt und der ihr eigenen Meisterschaft im Ensemblespiel den anwesenden Zuhörern vorgeführt. Es folgte den einzelnen, besonders den beiden letzten Sätzen gesteigerter Applaus, was dem Componisten, der persönlich zugegen war, besonders deshalb als eine Aufmunterung zu fernerem rüstigen Arbeiten gelten mag, weil, wie männiglich bekannt, das hiesige Publicum mit seinen Beifallsspenden äußerst öconomisch zu verfahren pflegt. Hr. Concert-M. **Uhlrich** spielte mit großem Erfolge von demselben Componisten den ersten Satz eines Violinconcerts, von welchem wir meinen, daß er im Ganzen reifer ist, als die Symphonie, und gegen diese gehalten — so weit sich überhaupt zwei so heterogene Kunstwerke vergleichen lassen — nach verschiedenen Seiten hin Fortschritt zeigt. Der Solopart ist von sehr schöner Wirkung — man merkt es, daß der Autor selbst tüchtiger Geiger ist — und hatte hier einen Interpreten gefunden, wie ihn der Componist sich nur wünschen konnte. Hr. **Uhlrich** zeigte uns bei dieser Gelegenheit seine ihm längst hier und auswärts zugestandenen, vortrefflichen Eigenschaften: vollen, edeln Ton, Gefühlsinnigkeit im Vortrag der Cantilene, haarscharfe Reinheit und Deutlichkeit der brillanten Passagen in besonders gutem Lichte. Das Publicum dankte ihm für den gehabten Genuß durch lauten Beifall. Zwischen dem Concertsatze und der Symphonie wurde (zum zweiten Male) die Ouverture zu „Medea" von **W. Bargiel** in gelungenster Weise gespielt. Dieses wuchtige, prachtvolle Orchesterwerk hat sich die verdiente Gunst schon in hohem Grade bei den hiesigen Musikkennern errungen, und wir zweifeln nicht, daß sich diese Ouverture immer mehr Freunde erwerben wird. Wir stellen sie mit voller Ueberzeugung über die „Trauerspielouverture" desselben Componisten, welche indessen auch wahrscheinlich die frühere von beiden ist. Die übrigen Nummern des Concerts waren, für uns wenigstens, alte liebe Bekannte: Ouverture zu „Genoveva" von **R. Schumann**, Scherzo aus der Sommernachtstraum-Musik von **Mendelssohn**, Ouverture zu Shakespeare's „Sturm" von **G. Bierling** und „Les Préludes", symphonische Dichtung von **Fr. Liszt**. C. B.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. **R. Wagner** wird nächster Tage in **Wien** eintreffen, um die neu aufgenommenen Proben zu „Tristan und Isolde" zu leiten.

Die Violinistinnen **Julia** und **Julietta Delépierre**, dieses „musicirende Engelpaar", wie sie die „Vossische Zeitung" in **Berlin** nennt, wird sich von dort nach **Hamburg** begeben.

Nach der „Allg. Theaterchronik" wird **Zelia Trebelli** im September zu **Riga**, im October zu **Königsberg** gastiren.

Aug. Kömpel ist auf einer Kunstreise durch Holland überall enthusiastisch aufgenommen worden. In **Dortrecht** erhielt er von der Concertgesellschaft einen Kasten für zwei Violinen von kostbarer japanesischer Arbeit und das Diplom als erstes Mitglied der Gesellschaft; in **Utrecht** beschenkten ihn die Studenten mit einem Pocale.

Fürst **Galitzin**, bisher in **Paris**, begiebt sich nach **Petersburg**, und verweilte vor Kurzem einige Tage in **Sondershausen**.

Musikfeste, Aufführungen. In **Gera** feierte der neu gestiftete „osterländische Sängerbund" am 31. August seinen ersten Sängertag; sämmtliche Nummern, mit Ausnahme einer einzigen, dirigirte Capell-M. **W. Tschirch**.

In den drei letzten Curhausconcerten zu **Wiesbaden** war das Virtuosenthum abermals glänzend vertreten. Im fünften Concerte nannte das Programm **Ferd. David**, die Pianistin **Escudier-Kastner**, den Tenoristen **Naudin** und den Violoncellisten **Jacquart** aus **Paris**; im sechsten wirkten **v. Bülow**, **Vieuxtemps** und **Frl. v. Bestvali** mit; das siebente unterstützten Madame **Cabel** und der Harfenvirtuos **Godefroid** aus **Paris**, Hofpianist **v. Kontski**, Violoncellist **Batta** und **A. Wilhelmj**, der hoffnungsvolle Schüler unseres Concert-M. **David**.

Am 10. August vereinigten sich die drei Gesangvereine **Rudolstadts** zu einem Gesangsfeste unter Leitung des Hrn. **v. Roda**. Aus dem Programme nennen wir **Mozart's** „Bundeslied", „Das deutsche Lied" von **Kalliwoda**, „Der frohe Wandersmann" und „Abschied vom Walde" von **Mendelssohn**, „Schwarzburger Volkslied" von **M. Eberwein**, „Liebesfreiheit" von **H. Marschner**, „Vom Bodensee bis an den Belt" von **W. Tschirch**; von Instrumentalsätzen kamen Ouverturen von **Weber**, **Mendelssohn**, **Rietz** und **Wagner** („Rienzi" und „Tannhäuser") zur Aufführung. Eröffnet wurde das Concert mit dem Marsch aus „Rienzi".

Ein interessantes Concert fand neulich in St. James Hall zu **London** unter **Benedict's** Direction statt. Das Programm enthielt nämlich ausschließlich Volkslieder des Fürstenthumes Wales (Welsh Melodies), welche theils von Solostimmen, theils von einem aus 400 Personen bestehenden gemischten Chor, und zwar nur mit Begleitung von 20 Harfen, vorgetragen wurden. Eine Sammlung wallisischer Volkslieder — der Text aus der cambrischen Sprache in reines Englisch übersetzt — erscheint demnächst in einer Bearbeitung von dem Harfenisten **John Thomas**, der zuerst die Aufmerksamkeit auf diesen Liederschatz gelenkt hat.

Am 22. v. Mts. beging das ungarische Nationaltheater in **Pest** den fünfundzwanzigsten Jahrestag seines Bestehens. Die Feier wurde mit einer von **Kölcsey** gedichteten und vom Capell-M. **Erkel** componirten Hymne eröffnet. Von einem Sohne des Letzteren, **Alexander Erkel**, gelangten an demselben Abende eine ungarische Ouverture und neue ungarische Volkslieder (gesungen von Frl. **Bognár**) zur Aufführung.

Die projectirten französisch-italienischen Sängerfeste zu **Turin** und **Mailand** sind vertagt worden.

Neue und neueinstudirte Opern. Die **Dresdner** Hofbühne wird im nächsten Januar **A. Rubinstein's** „Lalla Rookh" bringen.

Das Kroll'sche Theater in **Berlin** setzt noch kurz vor dem Schlusse seiner Saison die längst vom Repertoire verschwundene Oper **Heinrich Dorn's** „Der Schöffe von Paris" neu in Scene.

Die jüngste Novität am Theater zu **Baden-Baden** ist die zweiactige Oper „Herostrates" von **Ernest Reyer**.

Auch in Italien soll **Gounod's** „Faust" Eingang finden; das Scalatheater in **Mailand** wird ihn in Scene setzen.

Literarische Novitäten. T. O. Weigel in Leipzig versandte soeben ein ziemlich umfangreiches Werk **Arrey v. Dommer's**, „Elemente der Musik" betitelt. Es bildet den zweiten Beitrag einer unter dem Gesammttitel „Elemente der Kunstwissenschaft" projectirten kunstwissenschaftlichen Encyklopädie.

Von unserem Mitarbeiter **A. W. Gottschalg** ist jüngst bei Trautwein in Berlin eine biographische Skizze des am 2. Juli 1859 zu **Brünn** verstorbenen Capell-M. **Carl Wettig** erschienen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Hofcapell-M. Dorn und Musik-Dir. F. Mücke in Berlin sind zu Ehrenmitgliedern des „Liederkranzes in Riga ernannt worden. Ersterer war es, der im Juni 1836 — er fungirte damals als Musikdirector an der Peterskirche in Riga — das erste Musikfest in den russischen Ostseeprovinzen veranstaltete.

Die beiden Hofcapell-M. Methfessel und Abt in Braunschweig sind vom Könige von Hannover mit der großen goldenen Ehrenmedaille für Kunst und Wissenschaft beschenkt worden.

Außer der von uns in Nr. 8 erwähnten Ernennung von Fél. David zum Offizier der Ehrenlegion sei nachträglich noch der Decorirung von Th. Labarre, Inspector der kaiserl. Hofmusik, Ernest Reyer, Prof. Marmontel, Prof. Stamaty, Rety, Deneux de Varennes und Féréol gedacht. Diese wurden am Napoleonstage zu Rittern der Ehrenlegion ernannt.

Todesfälle. Aus Chemnitz meldet man uns das am 29. v. Mts. erfolgte Ableben des als Componist verdienstvollen Musiklehrers Wolf Bergt. In nächster Nr. werden wir des Hingeschiedenen ausführlicher gedenken.

Am 4. d. Mts. starb, wie man uns aus Regensburg schreibt, die frühere Sängerin Frau Eikoff, geborene Schikaneder, 90 Jahre alt.

Am 31. August verschied in Wien der Hofcapell-M. Ignaz Aßmayer, geboren am 11. Februar 1790 in Salzburg und der letzte Schüler Michael Haydn's.

Leipziger Fremdenliste. Hr. A. Blaßmann ist aus Dresden eingetroffen, um sich als Dirigent der Euterpeconcerte bleibend hier niederzulassen. — Frau Johanna Jachmann-Wagner ist, nachdem sie, wie beabsichtigt war, an vier Abenden auf unserer Bühne aufgetreten, bereits wieder von Leipzig geschieden. — Auf der Durchreise verweilten hier dieser Tage die HH. Jean Vogt — derselbe wird wahrscheinlich dies Mal seinen Winteraufenthalt in Dresden nehmen — und Ellmenreich, Opernregisseur aus Meiningen.

Vermischtes.

Mit dem Conservatorium für Musik in Dresden wird vom nächsten, am 6. October beginnenden Cursus an eine Theaterschule verbunden sein; und zwar werden an letzterer der um die Ausbildung manches jungen schauspielerischen Talentes verdiente Hofschauspieler Heine, Schauspieler Knauth, Hofopernsänger Risse, Dr. Rietz und Balletmeister Lepitre thätig sein. Der Lehrplan umfaßt Declamation, Rollenstudium, Theorie der Schauspielkunst, Sologesang, höhere Tanzkunst (Plastik der Bewegungen), Floretfechten und Aufführungen auf der Institutsbühne. — Auch in Wien steht die Gründung einer Opernschule nahe bevor, nachdem der vom Director Salvi der Regierung vorgelegte Plan zur Errichtung einer mit dem Kärnthnerthortheater verbundenen Operngesangs- und Balletschule genehmigt worden ist. Die jährliche Subvention würde nach Bedarf bis zur Höhe von 15,000 Gulden steigen.

Hr. Heinrich Bernhardt Stade, Stadtcantor und Organist in Arnstadt, macht bekannt, daß sein Plan, die Bachorgel in der Neuenkirche zu Arnstadt, dasjenige Instrument, welches der große Meister weihete und von seinem achtzehnten Jahre ab vier Jahr lang amtlich spielte, die aus seiner amtlichen Thätigkeit einzig übrig gebliebene Orgel, durch eine ausgezeichnete Wiederherstellung für alle Zeiten zu erhalten, der Realisirung immer näher rücke. Durch den Verkauf einer Lithographie der Bachorgel nebst untergefügtem Facsimile von Bach's Handschrift aus jener Zeit, werden die Mittel zur beabsichtigten Restauration der Bachorgel angestrebt, und es ist der auch in d. Bl. im vorigen Jahre in dieser Angelegenheit erlassene Aufruf nicht überhört worden. Der Erlös aus dem Verkaufe des Bildes übersteigt, mit Zurechnung eines angemessenen Beitrages der Stadt Arnstadt, bereits die Höhe von $^2/_3$ der erforderlichen Geldmittel, so daß bei fernerer Zunahme des Interesses für das Project die Wiederherstellung der Orgel bald möglich ist. Außerdem wird die Herausgabe eines Musikwerkes — Bach-Album — beabsichtigt, um aus dessen Erlös ein festes Capital und durch dessen Zins die Mittel zu gewinnen, welche zur künftigen Instandhaltung der Bachorgel nöthig sein werden. Geldbeiträge unter Begleitung von Originalcompositionen werden daher doppelt dankbar entgegengenommen und sind an Hrn. Cantor und Organist H. B. Stade in Arnstadt einzusenden.

Der „Breslauer Zeitung" wird aus Rom geschrieben: Eine Nachricht in Betreff der musikalischen Hinterlassenschaft des hier verstorbenen Capellmeisters Louis Landsberg aus Breslau dürfte nicht unwillkommen sein. Man bietet sowol in Italien als in Deutschland Werke und Musikalien alter Meister feil, welche aus der in ihrer Art einzigen Bibliothek Landsberg's stammen sollen. Dabei dürfte indessen mancher Betrug mit unterlaufen. Denn das wirklich Werthvolle der Landsberg'schen Sammlung kaufte sammt und sonders die königl. Bibliothek zu Berlin um 2000 Thaler; was noch übrig blieb, war mittelmäßig oder unbedeutend. Originalcompositionen alter Meister, wie Palestrina, Marcello u. A., sind keinesfalls mehr darunter.

Das in Wien in der „neuen Welt" abgehaltene Sängerfest zum Besten eines Schubert-Denkmales hat einen Reinertrag von 4200 Gulden ergeben.

Die Directoren der Cölner und Nürnberger Bühnen beabsichtigen, gemeinschaftlich eine tüchtige Operngesellschaft zu engagiren und dieselbe während der einen Hälfte der Saison in Cöln, während der anderen in Nürnberg auftreten zu lassen.

Frankfurt a. M. besitzt nach einer jüngst aufgenommenen Statistik 3 Musik- und 28 Gesangvereine mit zusammen 1737 Mitgliedern, so daß auf je 44 Köpfe ein Vereinsmitglied kommt.

Hr. Calzado hat nach vielen Mühen und für eine enorme Pachtsumme das italienische Opernhaus in Paris auf drei Jahre erstanden.

Nr. 35 der „Blätter für literarische Unterhaltung" bringt aus der Feder Hermann Marggraff's eine Besprechung von Eduard Genast's Schauspielermemoiren („Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers"). Kann dieses Werk auch nicht auf höheren literarischen Werth Anspruch machen, so bietet es doch in seinen Theateranekdoten, durch die Jugenderinnerungen des Verfassers u. s. w. manches Interessante, um so mehr, da uns nicht blos Blicke hinter die Theatercoulissen gestattet werden. Den Schluß erwähnter Recension, welche zugleich den wesentlichen Inhalt des Buches referirt, hier wieder abzudrucken, können wir uns um so weniger versagen, da sie so viel Wahres und Beherzigenswerthes enthält. „C. M. v. Weber", heißt es, „war in Dresden keineswegs auf Rosen gebettet, er hatte mit seiner deutschen Oper dem Italiener Morlacchi und der italienischen Operngesellschaft gegenüber einen schweren Stand; denn letztere wurde von oben her protegirt und die deutsche stiefmütterlich behandelt. Aber auch das Dresdner Publicum that sehr wenig, den vaterländischen und so ächt deutschen Componisten zu stützen; es warf ihm vor, das Publicum in anmaßlicher Weise bevormunden zu wollen, weil er es für räthlich hielt, in öffentlichen Artikeln das ganz in die weichliche Musik der Italiener versunkene Publicum über schwer zu begreifende Opern, wie über diejenigen des von ihm hochgestellten Cherubini, aufzuklären. Von dieser Undankbarkeit und den gegen ihn dieserhalb gesponnenen Intriguen ermüdet, hörte Weber auf zu schreiben und entzog somit der Mit- und Nachwelt seine „klaren und geistvollen" Ansichten über Werke, die nur der Kenner ohne Commentar zu würdigen vermag. Aber das liebe deutsche Publicum ist bekanntlich sehr klug und weiß Alles; es ist in jedem Fache besser zu Hause als die eigentlichen Männer von Fach, welche jahrelange specielle Studien darauf verwandten und außerdem mit besonderen Naturgaben dafür ausgerüstet sind. Als später Weber's „Oberon" in Leipzig seine erste Aufführung, die erste in Deutschland überhaupt, erleben sollte, begegnete Genast auf der Straße dem „zopfigen" Musikdirector S., der den eben erschienenen Clavierauszug unter dem Arme tragend zu ihm sagte: „Es war Zeit für Weber's Ruhm, daß er gestorben ist." Von solchen überaus gescheuten und dabei höchst wohlmeinenden Leuten, die nie etwas Anderes geleistet haben, als daß sie über die Leistungen Anderer kalt und schneidend abzusprechen wußten, wimmelt es in Deutschland, und Leipzig liegt im Herzen Deutschlands. Genast sagte hierauf nur: „Mein Bester! Lassen Sie die Todten ruhen. Weber wird wie Schiller in den Herzen aller Deutschen fortleben. Guten Morgen!" und damit wandte er ihm den Rücken. Genast hat, was auch nicht schwer war, richtig prophezeit; jener Leipziger Musikdirector ist unseres Wissens vergessen, während Weber's Werke noch immer Repertoirestücke der deutschen Bühnen sind und ihnen noch nach dem Tode ihres Schöpfers mehr Geld eintragen, als alle deutschen Bühnen zusammen bei Lebzeiten dem Componisten eingetragen haben. Aber Weber's Landsleute haben doch die Genugthuung gehabt, sich sagen zu können, daß sie, soviel an ihnen lag, ihm Leben und Wirken möglichst sauer zu machen wußten."

Massimo d'Azeglio, der berühmte italienische Landschaftsmaler, ist derselbe, welcher als Staatsmann und Patriot seit Jahrzehnten in der Geschichte Italiens eine große Rolle spielt; und zugleich derselbe, der als Romandichter vergangene Zeiten seines Volkes in seiner Heimath populär gemacht und sich so seines Schwiegervaters Manzoni (des Verfassers der berühmten „Promessi sposi") würdig zeigte. Von der

Vielseitigkeit und Beweglichkeit dieses merkwürdigen Geistes gab sogleich sein erstes Auftreten in früher Jugend einen Begriff. Er schrieb ein Libretto, componirte es und studirte dann seine Oper mit einer Theatergesellschaft selbst ein. Die Decorationen dazu, Landschaft und Architektur, malte er ebenfalls. Bei der Aufführung spielte er Geige im Orchester und sang zugleich eine der Tenorpartien, so daß er abwechselnd im Orchester und auf der Bühne erschien. Man pflegt Poeten und Künstler jeder Art für unpraktisch, für untauglich zu Geschäften, und vor Allem zu politischen Geschäften zu halten. Azeglio hat sich aber auch als sehr praktischer Staatsmann erwiesen; eben so praktisch zeigte er sich als Director der Turiner „Akademie der schönen Künste", die er auch geistig in kurzer Zeit aus tiefer Erniedrigung auf eine bedeutende Stufe erhob. Seine Vielseitigkeit im Allgemeinen zeigt sich auch in jedem einzelnen Fache. Wie er als Musiker nicht nur Componist, sondern auch ausübender Künstler auf seinem Instrumente und Sänger zugleich war; als Schriftsteller Lyriker, Operndichter, Romanschriftsteller, Publicist und Erweiterer der modernen italienischen Sprache, so ist er auch als Maler zugleich Historien- und Landschaftsmaler. Bei solcher Vielseitigkeit, besonders wenn sie mit einem Marquis-Titel verbunden ist, setzt man immer einen Beigeschmack von Dilettantismus voraus; wie aber Moritz Hartmann (dessen Londoner Berichten wir diese Mittheilung entnehmen) versichert, sei diese Voraussetzung beim Marquis Massimo d'Azeglio höchst unbegründet, sowol was den Staatsmann, den Dichter, als den Maler betrifft. — Vom „Musiker" schweigt der Bericht; doch ist es schon an dem Uebrigen genug, uns zu beweisen, daß wir hier einen der seltensten „Gesammt-Künstler" vor uns haben.

Literarische Anzeigen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 19. September 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 12.
Siebenundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Capelle und Musikleben in Sondershausen.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Die Capelle zählt, wie schon erwähnt, eine beträchtliche Zahl namhafter Virtuosen zu ihren Mitgliedern.

In den bis jetzt besprochenen Concerten traten nachstehend Genannte auf: im ersten derselben Hr. Hartung mit einer Phantasie von Vieuxtemps. Dieser zeigte sich als ein vorzüglich begabter, gut geschulter Geiger, namentlich der brillanten und eleganten Sphäre, wie dieselbe in der belgischen Schule ihre Vertretung findet, zugeneigt. Im zweiten Concert producirte sich Hr. Pohle, schon von Leipzig her, wo er früher Mitglied des Orchesters war, als Hornvirtuos geschätzt; er spielte ein Concert für das chromatische Horn von Kuntze. Im dritten Concert trug Hr. Simon ein Concertstück für den Contrabaß von Ed. Stein vor. Hr. Simon zählt mit seinem früheren Lehrer A. Müller in Darmstadt zu den vorzüglichsten Contrabassisten in Deutschland. Er ist weiteren Kreisen bekannt eben so durch sein energisches Orchesterspiel bei größeren Aufführungen, den rheinischen Musikfesten, der Tonkünstler-Versammlung in Weimar und an anderen Orten, wie als ausgezeichneter Solist, da er bereits größere Concertreisen gemacht hat. Die gut musikalisch gehaltene Composition von Stein gab ihm Gelegenheit, innerhalb der Grenzen seines Instruments und ohne zu Widersinnigkeiten seine Zuflucht nehmen zu müssen, seine enorme Fertigkeit und Sicherheit, sowie andrerseits Zartheit und geschmackvollen Vortrag zu documentiren.

Wie man aus diesen Angaben entnimmt, finden in Sondershausen auch diejenigen Orchesterinstrumente, die anderwärts kaum noch zu Solovorträgen zugelassen werden, ihre Vertretung. Ganz sind dieselben in der That auch nicht zu verbannen, weil im anderen Falle den betreffenden Künstlern jegliche Aufmunterung mangeln würde. Nur zu beschränken sind, namentlich an größeren Orten, derartige Vorträge auf einige Leistungen in jeder Saison, und was die Hauptsache ist: es muß darauf gesehen werden, daß, wie im obigen Falle, allmälich bessere Compositionen an die Stelle jener erbärmlichen Trivialitäten treten, die man bisher nothgedrungener Weise so oft zum Vortrag wählen mußte.

Außer diesen öffentlichen Leistungen bot sich mir noch privatim eine Gelegenheit, mehrere Mitglieder der Capelle als Solisten kennen zu lernen. Capellmeister Stein hatte die Güte, im Probesaal eine Privatunterhaltung mit Streichquartett und Pianoforte zu veranstalten. Hr. Hartung trug darin sehr brillante Variationen, ein Manuscriptwerk von Jacobi, vor, Hr. J. J. Heindl Variationen für die Flöte von Heinemeyer, Hr. Himmelstoß jun., Sohn des schon im Eingange genannten ersten Violoncellisten der Capelle, Variationen über ein russisches Thema von David, endlich Hr. Hoffmann ein Concertino für die Oboe, ebenfalls von Ed. Stein. Der Letztere hat sich durch die beiden genannten Werke wirklich ein Verdienst erworben. Die Composition war die beste, die ich für Oboe gehört habe, und es wäre wünschenswerth, daß beide Concertinos, sowol das für den Contrabaß, als auch das letztgenannte, durch den Druck veröffentlicht würden. Ueber den Charakter der dort eingeführten Oboen sprach ich schon oben. Hr. Himmelstoß zeigte sich als ein junges, sehr beachtenswerthes Talent. Er ist Schüler von Uhlrich, und die trefflichen, erst in vor. Nr. d. Bl. in einer Correspondenz aus Sondershausen charakterisirten Eigenschaften seines Lehrers scheinen auch bei ihm besonders herausgebildet. Er ist vorzugsweise ein Geiger im Sinne der deutschen Schule. Hr. Heindl, ein geschätzter Meister auf seinem Instrumente, ist der Bruder des weiteren Kreisen bekannt gewordenen Flötisten, der das traurige Schicksal hatte, in Wien, als er mit seiner Braut über die Donau fuhr, in Folge des Ungeschickes eines bei einem benachbarten Schützenfeste betheiligten Schützen erschossen zu werden.

Man ersieht aus dem Mitgetheilten, wie reich an musikalischen Genüssen mein Aufenthalt war. Demohngeachtet hatte ich zu bedauern, den schon im Eingange genannten ausgezeichneten Hornisten Hrn. Meyer, sowie Hrn. Himmelstoß sen. nicht hören zu können. Vom Concertmeister Uhlrich erbat ich mir keinen Solovortrag, da derselbe uns die Aussicht eröffnete, ihm in diesem Winter in Leipzig wieder zu begegnen. Auch

die Familie Bartel, von der zwei Mitglieder, Vater und Sohn, in der Capelle thätig sind, verdient schließlich noch mit Anerkennung genannt zu werden. Hr. E. Bartel, früher in Stettin als Violoncellist angestellt, ging mit dem vom Fürsten Galitzin engagirten Quartett nach Rußland. Jetzt privatisirt derselbe in Sondershausen, mit Musikunterricht beschäftigt, und wirkt dadurch sehr förderlich auf Erweckung eines über das Gewöhnliche hinausgehenden musikalischen Sinnes im Publicum. Er ist ein durchgebildeter Musiker, dabei vorurtheilslos, dem Fortschritt entschieden zugethan, überhaupt hervorstechend durch Kunsteinsicht und Urtheil. Der andere Bruder, Hr. G. Bartel, hat sich, nachdem er längere Zeit erst in Edinburg und später in Petersburg thätig gewesen ist, vor Kurzem in Sondershausen niedergelassen und ist in der Capelle als Violoncellist angestellt. Von ihm hörte ich bei anderer Gelegenheit das Schumann'sche Violoncellconcert, ein Werk, welches man bis jetzt, seiner undankbaren Schwierigkeiten wegen, noch nicht gewagt hat, öffentlich zum Vortrag zu bringen. Zunächst scheint dasselbe allerdings noch weniger eingänglich, als das von Joachim und David öffentlich vorgeführte Concertstück für Violine. Unmittelbar ansprechend ist nur der Mittelsatz.

Schließlich sei erwähnt, daß Sondershausen auch eine Pianofortefabrik besitzt, in der vorzugsweise Pianinos erbaut werden. Der Chef derselben ist Hr. F. Möller. In der oben erwähnten Privatunterhaltung wurde ein recht brauchbares, empfehlenswerthes Instrument aus derselben benutzt.

Nachdem ich so die nöthigen Unterlagen gegeben, ein Bild der Gesammtleistungen der Capelle entworfen habe, ist es an der Zeit, zu unserem Ausgangspuncte zurückzukehren, und jetzt auch den Hintergrund, auf welchem dasselbe sich uns präsentirt, sowie die Folgerungen ins Auge zu fassen, die sich an jenes so eigenthümlich gestaltete Kunstleben knüpfen. Da Fragen von allgemeiner Bedeutung dabei ins Auge zu fassen sind, so hat dies nicht blos ein locales Interesse. Ueberhaupt aber kommen dieselben zum ersten Male hier zur Sprache, und auch aus diesem Grunde darf ich hoffen, mich nicht dem Vorwurfe allzugroßer Ausführlichkeit auszusetzen.

Ganz unläugbar ist, daß eine derartige Einrichtung nicht blos etwas sehr Anziehendes hat; es liegt zugleich auf der Hand, daß Nichts so geeignet ist, für das ganze Land anregend und die höhere musikalische Bildung befördernd zu wirken. Die höchste und vollendete Kunst tritt dem Volke unmittelbar nahe, und dabei ist die Programmbildung so vortrefflich, daß auch nach dieser Seite hin nur wenige andere Concertinstitute damit concurriren können. Der Unterschied zwischen diesen Aufführungen und den Gartenconcerten in großen Städten springt daher auch sofort und ohne nähere Auseinandersetzung in die Augen. Wird auch in den Letzteren an einzelnen Orten sehr Rühmliches geleistet, so können sich dieselben doch nach keiner Seite hin mit jenen Aufführungen messen. Schon der Umstand, daß in Sondershausen ein auch numerisch viel stärkeres Orchester versammelt ist, begründet, abgesehen von allem Uebrigen, den großen Unterschied. Nur Löwenberg besitzt etwas Aehnliches in so weit, als dort ebenfalls der Bevölkerung zu den Concerten der fürstlichen Capelle unter Leitung des Capellmeisters Seifriz der Zutritt unentgeldlich gestattet ist. An letztgenanntem Orte finden indeß die Aufführungen ausschließlich im Concertsaale statt, und so können nur die gebildeteren Stände, überhaupt nicht solche Massen, wie in Sondershausen zu Zeiten sich versammeln, zugelassen werden. Eine solche aller Welt gebotene Gelegenheit ist, so scheint es beim ersten Blick, nicht hoch genug anzuschlagen, und ich bin auch keineswegs gemeint, unter Berücksichtigung dieses Gesichtspunctes eine gegentheilige Ansicht geltend zu machen. Genügt doch, um das Gesagte zu bekräftigen und das außerordentlich Vortheilhafte der Einrichtung hervorzuheben, die Betonung des einzigen Umstandes, daß den zahlreich versammelten Landschullehrern, Cantoren, Organisten auf diese Weise die Möglichkeit geboten ist, sich musikalisch weiter zu bilden, die Entwickelung der Instrumentalmusik bis herab auf die Gegenwart zu verfolgen und so — die Hauptsache — in die Bewegungen und Strömungen der Zeit unmittelbar einzutreten. Wenn man weiß, wie gerade diese Stände oftmals durch Wohnort und Beruf abgeschlossen und ganz auf sich beschränkt zu leben genöthigt sind, wie viele Mitglieder derselben Jahre lang nach einer größeren Aufführung schmachten müssen, und das Neue, man möchte fast sagen, Decennien braucht, um einzudringen, wird diesen Vortheil nicht gering anschlagen. Hierzu kommt, daß Sondershausen einem Landstrich angehört, der überhaupt zu den musikalisch bedeutendsten in Deutschland zu zählen ist. Sind Volksstämme, wie z. B. die Böhmen, sprüchwörtlich geworden durch ihre natürlichen Anlagen für Musik, namentlich was musikalische Execution betrifft, so ist Mitteldeutschland, sind Sachsen, Thüringen und die angrenzenden Provinzen diejenigen Länder, in denen seit Jahrhunderten ein tiefer gehendes Interesse an der Tonkunst, basirt auf bewußte Einsicht und theoretische Bildung, Raum gewonnen hat. Die deutsche Musik hat sich im Schooße des Protestantismus entwickelt. Der kirchliche Volksgesang fand hier seine erste Stätte, und auf dieser Basis erwuchsen dann jene Organistenschulen, die lange Zeit hindurch fast ausschließlich Vertreterinnen der strengeren Kunst waren. Jene Traditionen haben fortgewirkt, und das bezeichnete Resultat erhöhter musikalischer Empfänglichkeit und verständnißvolleren Aufnehmens zur Folge gehabt. Die Sondershäuser Aufführungen erscheinen sonach im hohen Grade geeignet, das bereits Vorhandene zu erhalten und dem Geiste der Zeit entsprechend weiter zu bilden.

Die Sache hat indeß auch ihre sehr großen Schattenseiten. Abgesehen von dem schon erwähnten Uebelstande, daß Streichmusik eigentlich nur in geschlossene Räume gehört, ist auch die Stimmung des Hörers im Freien eine ganz andere. Eine gewisse Zerstreutheit ist kaum zu beseitigen, selbst bei dem Aufmerksameren und ernster Gesinnten. Ueberhaupt aber ist man geneigt, was von Kunstproductionen im Freien geboten wird, als ein Geringeres anzusehen, und die Gelegenheit zu materiellen Genüssen trägt auch nicht dazu bei, der Gesellschaft eine idealere Richtung zu geben. So gut und tactvoll ferner das Publicum im Ganzen sich benimmt, so sind doch auch Störungen gröblicher Art kaum zu vermeiden, selbst wenn dieselben auf die harmloseste Weise nur durch das Geschrei kleiner Kinder hervorgerufen werden. Es giebt jedoch auch empfindlichere Unannehmlichkeiten, und gar Viele, welche dort versammelt sind, scheinen von einem entsprechenden Benehmen bei solcher Gelegenheit noch keine rechte Vorstellung zu besitzen. Endlich sei noch erwähnt, daß es Regel ist bei unseren auf Geld basirten Lebensverhältnissen, daß die Leute das, was ihnen umsonst geboten wird, meist nicht genug zu schätzen wissen, namentlich dann, wenn dasselbe nicht zum Broderwerb gehört. Jeder Musiklehrer kann diese Erfahrung machen bei Unterrichtsstunden, die er gratis ertheilt. Unter hundert Fällen wird in neunundneunzig das Opfer, welches er bringt, nicht ausreichend gewürdigt werden. Damit soll nun zwar durchaus nicht gesagt sein, daß in Sondershausen Entrée einzuführen sei. Das wäre

unmöglich. Meine nachher sogleich zu bezeichnenden Folgerungen sind anderer Art. Ich will damit meine weiteren Vorschläge nur motiviren.

Und mit alledem ist bis jetzt nur erst das Aeußerlichste berührt. Treten wir dem Wesen der Kunst selbst näher, so ist vor allen Dingen zu erwägen, daß es ein großer Irrthum genannt werden muß, wenn man glaubt, das Höchste sei unmittelbar für das Volk da. Die Kluft ist jetzt noch zu groß, welche die Aristokratie des Geistes von dem Bereich abscheidet, innerhalb dessen sich die allgemeine Intelligenz bewegt. Nur in besonderen Ausnahmefällen trifft es sich, daß eine Schöpfung groß als Kunstwerk sein und zugleich dem allgemeinsten Verständniß nahe stehen kann. Das liegt nicht in dem Mangel an musikalischer Vorbildung bei der Menge, wie man vielleicht im Sinne eines weit verbreiteten Vorurtheils glauben möchte, es hat seinen Grund lediglich in dem geistigen Inhalt der Kunstwerke selbst. Man gebe dem Volke Goethe's „Iphigenie", „Tasso" und andere Werke; es wird deutsche Worte vernehmen, und doch Nichts verstehen. So ist es auch durchaus unrichtig und nicht viel mehr als leeres Geschwätz, wenn man der Musik nachrühmen will, daß sie allgemein verständlich sei. Die Wirkung der Musik ist nur insofern eine allgemeine, als die Aufnehmenden in der Hauptsache auf gleicher Bildungsstufe stehen, und auch in Temperament und Stammeseigenthümlichkeit nicht allzugroßen Verschiedenheiten unterliegen. Die Hauptsache ist, daß die geistige Läuterung und Klärung so weit vorgeschritten ist, um den Idealen ein entsprechendes Entgegenkommen zu sichern. Im anderen Falle liegt die Gefahr nahe, daß die Kunst nicht die Menge zu sich emporzuheben vermag, sondern viel eher herabgezogen wird in die Sphäre der Alltäglichkeit.

Betrachten wir unter diesem Gesichtspuncte die Sondershäuser Verhältnisse, so treten die Mängel uns sofort entgegen. Es fehlt dort noch die feste Grundlage im Bewußtsein der Menge, auf der mit Sicherheit weiter gebaut werden könnte; es fehlen jene Momente, wo die Gesammtheit von einem Gefühle sich ergriffen zeigt und dessen sich bewußt wird, sich in Folge davon als ein Ganzes begreifen lernt; es fehlt mit einem Worte an der lebendigen Wechselwirkung zwischen der Kunstleistung und der Gesammtheit der Aufnehmenden. Die verschiedenen Elemente schwimmen noch zu sehr chaotisch durch einander, ohne daß es zu einer festen Gestaltung kommt. Aus diesem Grunde ist auch Alles, was unternommen wird, noch viel zu resultatlos. Ein neues Werk wird vorgeführt: ein Stein ist ins Wasser gefallen; das Wasser rinnt wieder zusammen, und Alles ist vorbei. Daß sich die Dinge so verhalten, wird dem Kundigen sofort klar aus dem Benehmen des Publicums bei verschiedenen Veranlassungen. Dasselbe ist viel zu nachsichtig gegen Störungen. Ein weiter vorgeschrittenes Concertpublicum übt gegen Unterbrechungen des Genusses die Polizei selbst aus, und zwar unnachsichtlich und nachdrücklich. Dort wagt man kaum Ruhe zu gebieten, aus Furcht, wie es scheint, sich Beleidigungen auszusetzen. Wie man aber nicht streng genug gegen Störungen verfährt, so sind auch die Beifallsbezeigungen lau und mattherzig. Selbst die beliebtesten Werke ernten nur einen spärlichen Applaus. Als nothwendigen Durchgangspunct aber, möchte ich sagen, muß man lauten Beifall gelten lassen. Er ist das einzige Mittel, durch das das Publicum sich mit sich selbst befreunden, sein Gesammturtheil kennen lernen kann. Aus diesem Umstande, daß keine ausreichend feste Basis im Geschmack vorhanden ist, erklärt sich auch, worauf ich schon oben verwies, weshalb Einzelne noch immer gegen das Neue sich aussprechen. Man hat eben gewisse Stichwörter, wie Mangel an Melodie, Zerrissenheit u. dergl. aufgefangen, und glaubt sich ein Ansehen geben zu können, wenn man die Mode mitmacht und ins Blaue hinein schwatzt. Die höhere Einsicht wirkt nicht tonangebend genug, um jene Elemente zum Schweigen zu bringen. Wie leer und haltungslos aber jenes Geschwätz ist, davon mich zu überzeugen, bot sich mir ungesucht eine köstliche Gelegenheit. Ich war im Gedränge unwillkürlicher Ohrenzeuge eines Gesprächs, welches zwei Herren mit einander führten. Der Eine erging sich in den eben bezeichneten Vorwürfen, während der Andere mehr einen stillen Zuhörer abgab. Nach einer Pause fing der Erstgenannte wieder an: da habe er neulich eine sehr schöne Composition kennen gelernt, da sei Melodie; diese müsse auch der Andere sich ansehen. Er sann eine Weile nach, endlich hatte er sich den Namen ins Gedächtniß gerufen und nannte: Les Clochettes du Monastère von Lefébure-Wély.

Auf diese Weise erklärt sich, wenn einerseits die Bevölkerung allerdings stolz ist auf diese Concerte, und in ihnen nicht blos eine angenehme Unterhaltung, sondern in der That den Höhepunct der Kunstgenüsse des ganzen Landes sieht; andrerseits jedoch die Bildung der Majorität doch noch nicht so weit vorgeschritten ist, um zu wissen, was man an diesen Aufführungen besitzt, und demzufolge ein entsprechendes Benehmen sich anzueignen. Wie in kleinen Städten so oft, ist das Publicum noch nicht reif für einen würdigen Cultus der Kunst. Hierbei kommt zugleich in Betracht, daß es für Künstler, wie die Capelle sie in größerer Zahl besitzt, doch eigentlich eine Zumuthung ist und etwas Niederdrückendes haben muß, ihre Leistungen nicht ganz entsprechend aufgenommen, die Concerte zwar geschätzt, doch eben der Gefahr des Herabgezogenwerdens fortwährend ausgesetzt zu sehen.

Auf diese Weise ist die ganze Einrichtung, so wie sie ist, vom höchsten Maßstab aus gemessen, zur Zeit doch nur etwas Halbes. Man mißverstehe mich indeß nicht. Auf große Städte übertragen, die für ganze Länder, ja für die halbe Welt den Ton angeben, wäre dieselbe, dem bisher Gesagten zufolge, entschieden ein Unglück, der Ruin der Kunst. Auf solchem Wege allein und ausschließlich vermag man dem Volke das Höhere nicht nahe zu bringen, nicht mit durchgreifendem und nachhaltigem Erfolge veredelnd und bildend auf dasselbe zu wirken. Bei geringerer Tragweite, auf eng umgrenztem Raume, wie in Sondershausen, kann man dieselbe nicht blos gelten lassen, man kann sie sogar sehr liebenswürdig finden; nur muß man sich das Bewußtsein offen erhalten, daß sie trotz des Reizenden, was sie unzweifelhaft besitzt, einen inneren Widerspruch enthält.

Es entsteht jedoch die Frage, ob nicht auf der vortrefflichen Grundlage, welche dort durch fürstliche Munificenz gegeben ist, eine Weiterbildung zu ermöglichen wäre, eine Fortbildung, durch die das Vorhandene nicht blos erhalten, sondern zugleich zu einem künstlerischen Abschluß gebracht werden könnte. Ich bejahe diese Frage, und bin allerdings der Meinung, daß unter dieser Voraussetzung etwas in seiner Art ganz Vollendetes hervorgerufen, ein Ideal verwirklicht werden könnte, wie es sich nicht leicht an anderen Orten wiederfinden dürfte. Dadurch könnte Sondershausen selbst für weitere Kreise von größerem Einfluß sein. Denn nicht auf die äußeren Mittel, die äußere Stellung kommt es allüberall an, um tiefer in den Gang der Entwickelung, sei es in welcher Sphäre es sei, einzugreifen, sondern auf das geistige Uebergewicht, die Intelligenz, welche das Ganze leitet.

(Schluß folgt.)

Aus Wien.

Zweites und letztes Zöglingsconcert der Conservatoristen; Sängerfest; Oper: Gastspiele, Neubesetzungen und erste Aufführungen.

Ein sogenanntes großes Zöglingsconcert beschloß die Prüfungen am hiesigen Conservatorium; es war das zweite in diesem Jahre. Der orchestrale Theil stellte Erfreuliches, beziehendlich sogar Meisterhaftes heraus. Die Oberon-Ouverture, die polyphone Hälfte von Vieuxtemps' häklem Geigenconcerte in Fismoll, endlich jene nicht minder schwierige von Mendelssohn's Clavierconcerte in Dmoll dürften selbst durch vielgeübte Capellen kaum in genauerer und farbenreicherer Zeichnung hingestellt werden können, als durch dieses Jünglingsorchester geschah. Minder glücklich im Ganzen, obgleich in manchem Einzelnen hervorragend, waren die Leistungen der Solisten. Frl. Hoffmann, der begabteste und gebildetste Sprosse der Andriessen'schen Gesangsschule, war an diesem Concertnachmittage sichtlich unaufgelegt. Ihre Wiedergabe der bekannten Sopranarie mit Soloclarinette aus „Titus" gab nur in einzelnen getragenen Stellen Probehaltiges; alles Colorirte kam hingegen verschwommen, hier und da sogar entschieden unrein zutage. J. Blau, Zögling der Hellmesberger'schen Violinschule, brachte im Vortrage des Vieuxtemps'schen Concertes wol Züge von unleugbarem Talente und in gewissem Sinne auch von gründlicher Durchbildung; aber diese schwierige Tondichtung überstieg weit des Darstellers Kräfte. Die im niedrigsten Sinne schülerhafte Wiedergabe eines Duettes aus Rossini's „Soirées musicales" bestätigte vollgültig das jüngst über die Grädener'sche Gesangsschule Bemerkte. Es gilt dies auch von dem damals gemachten, selbstverständlichen Vorbehalte des Zusatzes über Grädener, den schätzenswerthen Künstler und Lehrer, über die äußerst kurze Frist seines Wirkens an dieser Anstalt, wie über die keineswegs ihm zuzurechnende Unbegabtheit seiner ihm dies Mal anvertrauten Schülerinnen. Hrn. W. Schenner endlich, dem bereits im vorigen Berichte genannten, sonst vielversprechenden Zöglinge der Dachs'schen Schule, gelang es nicht, mit Mendelssohn's Clavierconcerte in Dmoll durchzudringen. Er gab lediglich ein mehr oder minder gelungenes, doch innerlich geistloses Notendaguerrotyp.

Ueber das jüngst stattgehabte Fest der sämmtlichen Gesangvereine Oesterreichs kann ich nur vom Hörensagen berichten. Den Manen Schubert's und einem dem großen Barden zu errichtenden Denkmale geweiht, soll dem unter freiem Himmel abgehaltenen Festabende eine große Menschenmasse zugeströmt, das Dargebotene selbst aber zu keiner recht nachhaltigen Wirkung durchgedrungen sein. Freie Räume sind solchen meist auf feinere Farbengebungen abzielenden Productionen nicht günstig; die Gastronomie, Gott Bacchus und die Cigarre haben hier das erste und letzte, die Musen nur das nebenherlaufende, daher kaum halb vernommen, schon wieder verklungene Wort. Dem vorangestellten Festzwecke genügt es, daß dessen pecuniärer Gewinn ein bedeutender gewesen. Von einer eigens zu diesem Zwecke componirten Cantate Herbeck's, deren in Ihrer Zeitschrift in Nr. 6 ankündigend Erwähnung gethan, verlauten weder die hiesigen Zeitungen, noch die mir zugekommenen mündlichen Mittheilungen auch nur das Geringste. Eben in das Capitel der Berichtigungen gerathend, sei Ihnen auch gemeldet, daß jenes im freien Raum abzuhaltende Monstre-Concert aller hier seßhaften Militairmusikcapellen, dessen vollständiges Programm Sie vor Längerem mitgetheilt, weder an dem damals festgesetzten Tage, noch in jenem ausgedehnten Sinne stattgehabt, wie es anfänglich beschlossen gewesen. Es kam allerdings zu Stande; doch haben bei dieser Gelegenheit — es war in den ersten Tagen des August — nur drei Militairbanden, also bei Weitem nicht alle hier stationirten, nebst Strauß' Capelle gewirkt. Auch wurde von allem damals in Aussicht Gestellten Nichts weiter gegeben, als Beethoven's „Schlacht bei Vittoria". Merkwürdigerweise soll sich aber die Wirkung dieses Tongemäldes im Freien ungleich matter herausgestellt haben, als im März d. J. in gesperrten Räumen. Ueber das letztgenannte Ergebniß habe ich Ihnen schon längst, und zwar in Nr. 21 des 56. Bandes dieser Zeitschrift, berichtet.

Zur Schilderung unserer seitherigen Opernvorstellungen und in erster Reihe zu den letzten Ausläufern der Gastspielsperiode übergehend, kann ich nicht umhin, den Wilhelm Tell-Abend als den beziehungsweise mißglücktesten dieser ganzen, in der Hauptsache äußerst unerquicklichen Epoche zu bezeichnen. Hrn. Bignio's sangliche und schauspielerische Begabung genügt, trotz aller unlängst gewürdigten schätzenswerthen Eignung für das Fach des lyrischen Sentimentalismus im Musikdrama, durchaus nicht zur Wiedergabe eines Charakters wie Tell. Hier erliegt nicht allein das wesentlich zart besaitete, sangliche Gebahren, sondern auch die von der Wurzel aus passive Mimik des Gastes vollständig der erdrückenden Wucht der wesentlich heroisch gefärbten Partie. Es gelang ihm nur das Herausstellen des im engsten Sinne unmittelbar Musikalischen oder Gefühlsmäßigen; alle anderen Momente dieser Rolle wurden entweder gänzlich fallengelassen, oder durch ein kränkelndes, überschraubt heftiges Pathos gründlich entstellt. Dazu denke man das gepreßte, überzierte, in manchen Puncten sogar unsäglich rohe Treiben des zweiten, schon früher in seiner vollständigen Unfähigkeit hingestellten Gastes, des Hrn. Groß, der mit seinem Arnold womöglich noch unglücklicher, denn mit seinem Tannhäuser experimentirt hat. Ueberhaupt haben sich an diesem Unglücksabende von Seiten unserer alten Garde nur Hr. Draxler als Walter Fürst, Hr. Mayerhofer als Melchthal, der ausnahmsweise kernig betonende Chor und die bei solchen Anläßen ausnahmlos meisterlich wirkende Hofoperncapelle, Seitens der jüngeren Gesangssolisten nur Frl. Bettelheim als Hedwig und Frl. Fischer als Gemmy bewährt. Alle übrigen Leistungen, vornehmlich aber jene des Frl. Krauß als Mathilde, haben sanglich Nichts als Schreien und überziertes Zerren, schauspielerisch aber Nichts als automatenartiges Zusehen bei allen doch eben in dieser Oper so bedeutungsreichen Vorgängen ergeben. — Frl. Kreutzer hat sowol als Elvira in „Hernani", wie als Agathe im „Freischütz" mein in Nr. 6 d. Bl. abgegebenes Urtheil im Guten wie im Uebeln vollgültig bestätigt. Wir möchten also Frl. Kreutzer den Rath geben, von der Bahn des Singens abzugehen, da ihr zum Fortgange auf derselben alles nur erdenkliche Zeug sowol vom Hause, als von der Schule aus gebricht. — Frau Beringer, an oben bezeichneter Stelle auch schon genügend charakterisirt, trat des Weiteren noch als Lady Harriet in „Martha" auf, um als Königin der Nacht in der „Zauberflöte" hoffentlich für immer Abschied von uns zu nehmen. Hier fällt nur die Entscheidung schwer, welche der beiden Leistungen vergriffener und — was das Schlimmste — geistloser sich herausgestellt habe. — Das Hrn. Braun mit vollem Rechte gegebene consilium abeundi ist seinem überzierten, gründlich verblaßten Treiben als Arthur in der „Linda" auf dem Fuße gefolgt. Sänger solcher Art sind nicht einmal für Provinzialbühnen niedrigsten Ranges, geschweige denn für Großstadt-

theater brauchbar. — Frl. Bettelheim wirkte in dieser Oper zum ersten Male als Pierotto, und zwar musikalisch wie schauspielerisch in sehr hervorragendem Sinne. Das dem Talente und angeeignetem Geschicke dieser Darstellerin zu eröffnende Prognostikon nimmt ein von Rolle zu Rolle günstigeres Aussehen an. Unter den jüngsten Gliedern unserer Hofoper zeigt diese Sängerin ohne Frage die nach allen Richtungen bedeutendste, wirkliche Intelligenz.

Von längst seßhaften Repertoirestücken unserer Hofopernbühne kommen zwei theilweise neubesetzte Vorstellungen des „Fidelio“ und eine der taurischen „Iphigenie“ in eingehenderen Betracht. So war denn vor Allem Hrn. Mayerhofer's Rocco (Kerkermeister) eine nach jeder Richtung durchgebildete, im besten Sinne wirkungsvolle Gestalt. Dagegen war die Leonore des Frl. Krauß wol musikalisch fest, doch Zug für Zug gemacht, unwahr und selbstlos. Singend war vom Dichterworte gar Nichts zu verstehen; sprechend war es nur sinnlos declamirt, ohne die mindeste Spur irgend einer Erregung. Solcher Darstellungsweise gegenüber möchte fast an die Mähre von tönenden Bildsäulen geglaubt werden. Bei der zweiten Fidelio-Vorstellung gab die Titelrolle Frau Dustmann in längst bekanntem, mustergültigem Sinne und, was sehr erfreulich, mit ungemein gekräftigter Stimme. Jacquino war an beiden Abenden im Sinne der Erbärmlichkeit durch Hrn. Campe hingestellt. Warum hat sich Hr. Walter, der diese Partie einst zu seinen besten gezählt, derselben entschlagen? Ist es denn eine Schande, neben Meyerbeer, Verdi und ähnlichem Zeuge auch u. A. Beethoven zu singen? Hr. Erl, der längst verjährte Florestan, wirkte, musikalisch genommen, an beiden Abenden sehr verdienstlich. Ueber sein schauspielerisches Wirken gilt allerdings der alte Spruch: ultra posse nemo tenetur; dagegen sprach aus seinem Gesange ein sonst kaum hervorgetretener Zug der Wärme. Den Pizarro sang und spielte am ersten Abende Hr. Draxler eben so charaktergemäß, als am zweiten Hr. Hrabanek diese ohnedies auf die Spitze gestellte Tyrannenrolle leider in die Sphäre des vollständig Hausbackenen zu übersetzen bemüht war. Die Prosa wurde beide Male — mit Ausnahme Mayerhofer's, Draxler's und der Dustmann — lediglich abgefertigt. — Der Gluck-Abend bot selbstverständlich an und für sich Hochinteressantes und Tieferschütterndes. Er wies indeß auch bezüglich seiner Besetzungsweise manches Anregende, ja sogar bis jetzt Nichterlebte auf. In letztgenannte Reihe gehört die endlich einmal erzielte befriedigende Vertretung der Diana durch Frl. Destinn und der ersten Priesterin durch Frl. Bettelheim. Warum man nach wie vor die zweite Priesterin einer entschiedenen Statistenmittelmäßigkeit dahingegeben, bleibt — bei Erwägung des Personalstandes unserer Hofopernbühne — eine räthselhafte Tact- und Pietätlosigkeit der Regie. Frau Dustmann, als Zug für Zug durchgeistigte Trägerin der Titelrolle, bedarf in neueren Tagen eben so wenig eines Anwaltes, als Hrn. Ander's feiner, edler Pylades, Erl's musikalisch tadelloser und gewissermaßen sogar geistestreuer Orest und Hrabanek's wenigstens nicht störender Thoas.

Die Wahl der in den letzten Neunzigerjahren des vorigen Säculums entstandenen Operette Fioravanti's: „le cantatrici villane“ („die Dorfsängerinnen“) war wieder eine der legionenhaften Ungeschicklichkeiten des Salvi'schen Régimes. Was sollte uns dieses vergilbte Machwerk, dieser matte, rein formalistische Nachklang von Cimarosa's und Paisiello's und — wenn möglich — noch kraftlosere Prophet der Rossini'schen Muse? Galt es etwa einem musikalischen Rück- und Umblicke? Handelte es sich aber um die Gewährung mehrerer Ruheabende für die ohne Frage überangestrengten Sänger der sogenannten großen Oper, so hätte fürwahr das ältere Italien, Frankreich und Deutschland ungleich Haltbareres geboten, als diese, ihrer wenigen Lichtseiten obendrein noch entkleidete, bis zur Unkenntlichkeit verstümmelte Partitur. Nur die Rolle des Capellmeisters Bucefalo, Hrn. Hölzl anvertraut, war durch die Naturwahrheit der Wiedergabe, wie durch die Schwungkraft der vielen launigen Aperçus des eben erwähnten, in seiner Art unvergleichlichen Darstellers gehoben. Auch verdient das namentlich in der Opernprobescene, der einzigen Lichtseite dieser musikalisch dramatischen Gedankenwüste, in seiner allbekannten Meisterschaft neuerdings hervorgetretene Wiener Hofopernorchester eine rühmende Erwähnung. Sonst lag über der ganzen Vorstellung eine Athmosphäre niedrigster Philisterhaftigkeit. Diese wurde höchstens durch die Aufgeblähtheit und Ziererei einiger Darsteller, z. B. durch das ganz unzeitige Pathos des Frl. Lichtmay, der Vertreterin Rosas, aus angestammtem Geleise in ein womöglich noch irrigeres gerückt. Die musikalischen Chroniken erzählen von einer Masse Kirchenmusik, die Fioravanti, der einstige Capellmeister zu St. Peter in Rom, geschrieben haben soll. Welch dürres Aussehen mag wol diese, offenbar nur sic dicta musica sacra gehabt haben, wenn schon ein so leichtgeschürztes Tonding, wie die eben besprochene Operette, einen so haarsträubenden Banquerott an gedanklichem Leben und an rein musikalischer Gestaltungsgabe blosstellt. S.

Aus Königsberg.

Saisonbericht.

(Fortsetzung.)

Endlich ist noch ein Kirchenconcert zu erwähnen, das einzige außer den Concerten der „Musikalischen Akademie“, mit Orchester und Chor gegeben von dem königl. Musik-Dir. A. Pabst in der Domkirche, deren Cantorstelle er bekleidet, bei Gelegenheit der Krönungsfeierlichkeiten am 15. October. Aufgeführt wurden: Cantate von A. Pabst; die bekannte Kirchenarie von Stradella; Te deum von Händel. Die Soli sangen Frau Schneider aus Danzig und Hr. Offenbach.

Dies die von unseren hiesigen Kräften veranstalteten öffentlichen Concerte. Fremde besuchten uns zu diesem Zwecke nicht in großer Zahl. Das erste Concert eines Gastes war das der Pianistin Frl. Amalie Schulz aus Berlin, Schülerin Taubert's, am 31. October. Sie spielte, mit Unterstützung der HH. Jappha und Hünerfürst, die Sonate für Pianoforte und Violine in Gdur und das Trio, Op. 1, in Esdur von Beethoven; ferner allein: L'hirondelle von Prudent, La Najade von Taubert und die Liszt'sche Transscription des Tannhäuser-Marsches. Außerdem sang Frl. Schönheim vom hiesigen Theater eine Arie aus dem „Freischütz“ und zwei Lieder von Reichardt und Kücken. Frl. Schulz spielte zwar lobenswerth, aber ohne höheres geistiges Erfassen.

Am 20. März ließ sich eine noch sehr junge Violinistin, Frl. Hildegard Kirchner aus Berlin, hören. Sie spielte das 7. Concert von Bériot, „Wiegenlied“ von Weber, Rêverie von Vieuxtemps und „Saltarella“ von Alard, am Pianoforte begleitet vom Musik-Dir. Pabst.

Am 21. März concertirte Frl. Jenny Meyer aus

Berlin. Die Sängerin war vorzüglich disponirt, und sang eine Alt-Arie aus Händel's „Messias" mit großartigem Vortrage, Scene und Arie von Rossini mit bewundernswürdiger Coloratur, und zwei Lieder: „Gesang der Mignon" von Liszt und „Morgenständchen" von Schubert. Es wollte uns bedünken, als hätte Frl. Meyer bei ihrer zweimaligen früheren Anwesenheit in Königsberg, wenigstens in ihren Concerten, nicht so schön gesungen; ihr Liedervortrag muß jedes Publicum entzücken. Am Pianoforte begleitete sie Professor Julius Stern, dessen Anwesenheit dem Concert zur Zierde, seinen Königsberger Freunden und Verehrern zur großen Freude gereichte. Zwischen den genannten Gesangsvorträgen hörten wir Concert-M. Schuster in Variationen über das „Lob der Thränen" von David und Andante und Rondo von Vieuxtemps gleichfalls vorzüglicher, als seit längerer Zeit, spielen, und zu Anfang des Concertes Serenade und Allegro giojoso von Mendelssohn für Clavier und Streichquartett, ersteres von Frl. Hirschfeld gespielt.

Hierauf folgten zwei Concerte des königl. Kammervirtuosen Ferdinand Laub am 24. und 29. März. In dem ersten spielte Laub das Mendelssohn'sche Violinconcert und Impromptu und Polonaise eigener Composition, ferner Präludium von S. Bach und Caprice von Paganini, endlich die große Sonate für Violine und Pianoforte von J. Raff, Op. 78, Adur, mit A. Jensen; in dem zweiten ein Violinconcert „in ungarischer Weise" von J. Joachim, Adagio und Fuge von S. Bach und Romanze von Beethoven, ferner Ballade, Romanze und Saltarello eigener Composition, endlich Concertante für zwei Violinen von Spohr mit Hrn. Japha. Die Mitte eines jeden Theils füllten Gesangsvorträge dreier Sängerinnen der „Musikalischen Akademie" aus, nämlich in dem ersten Concerte zwei Lieder von A. Jensen und R. Schumann und „Das Blumenglöckchen und die Biene" für drei Sopranstimmen von Reissiger; in dem zweiten Concerte zwei Lieder von L. Ehlert und F. Schubert, sowie ein Duett aus dem Stabat mater von Rossini.

Finis coronat opus sagten wir im Mai in Betreff der zwei von Jean Becker und Nicolaus Rubinstein gemeinschaftlich am 17. und 20. gegebenen Concerte. Es giebt wenig Clavierspieler, die zu rühren im Stande sind. Von N. Rubinstein könnte man dies behaupten. J. Becker hat den Hörer nun vollkommen in seiner Gewalt. Es ist fast ärgerlich, einzugestehen, daß man lachen und gleich darauf weinen muß, wie es ihm beliebt, zuweilen in demselben Stücke. Die Programme, welche von den Künstlern, bis auf das von A. Jensen übernommene Accompagnement der Solostücke, ohne fremde Unterstützung ausgeführt wurden, waren so geordnet, daß am Anfange und am Schlusse sie sich zusammen hören ließen, und zwar zuerst in einem gediegenen Werke, zuletzt in einem auf Virtuosität berechneten, dazwischen abwechselnd einzeln jeder zwei Mal. Jene Vorträge bestanden in der Kreutzer-Sonate von Beethoven und der Dmoll-Sonate von Schumann, sowie in Duos von Wolf und Vieuxtemps (über „Oberon") und von Thalberg und de Bériot. Allein trug Becker im ersten Concerte den Teufelstriller von Tartini (vorzüglich auszuzeichnen) und eine Phantasie über Nel cor più von Paganini, im zweiten Mendelssohn's Violinconcert sowie Elegie von Vieuxtemps und Rondo der Kobolde von Bazzini vor*). Rubinstein spielte am 17. Mai: Gavotte von J. S. Bach (besonders hervorzuheben, indem Rubinstein hier auch den Charakter der Claviere zu Bach's Zeit würdevoll wiederzugeben verstand), Lied ohne Worte von Mendelssohn, Soirée de Vienne, arrangirt von Liszt, Mazurka und Ballscene eigener Composition; am 20.: Barcarole von A. Rubinstein, Fuge von Händel, Romanze von Schumann, Etude von A. Rubinstein und die Sonata appassionata von Beethoven. Mit der Auffassung der Letzteren waren wir, namentlich was den ersten Satz betrifft, nicht durchweg einverstanden, wiewol die Absicht des Künstlers, eine Steigerung von Anfang bis zu Ende hervorzubringen, sich unverkennbar zeigte.

Das schließlich am 19. Juni von den Sängern der italienischen Oper gegebene Saal-Concert, welches schon oben erwähnt ist, bot nichts Erwähnenswerthes dar, indem nur Opernnummern, die von denselben auf der Bühne gesungen wurden, darin vorkamen.

(Schluß folgt.)

*) Uebrigens lernten wir Becker in einer Privatgesellschaft bei Dr. Zander auch als eben so vortrefflichen Quartettspieler kennen. Er spielte hier mehrere Quartette von Haydn und Mozart, außerdem mit Rubinstein auch das Quintett von Schumann; letzteres wurde von Beiden bewunderungswürdig wiedergegeben.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. — Johanna Jachmann-Wagner. — Wie bereits erwähnt, gastirte jüngst die genannte Künstlerin am hiesigen Stadttheater. Sie trat an vier Abenden als Iphigenie, als Jungfrau von Orleans, als Pompadour (im Brachvogel'schen „Narciß") und als Maria Stuart auf. Diese Vorstellungen hatten für uns ein um so größeres Interesse, weil sich uns die seltene Gelegenheit bot, eine Gesangskünstlerin ersten Ranges im Schauspiele kennen zu lernen. Ihre Leistungen im Letzteren einer ausführlichen Würdigung zu unterziehen, ist hier freilich nicht der Ort; aber mit Freuden constatiren wir, daß Frau Jachmann uns unvergeßliche Genüsse bereitet. Wir sind der festen Ueberzeugung, daß die Zeit nicht fern sein wird, wo sie sich im Schauspiele zu derselben künstlerischen Höhe emporgeschwungen, welche sie in der Oper errungen hatte. Ihr Gastspiel wurde von unserem Publicum mit freundlicher und sich mächtig steigernder Theilnahme verfolgt.

Berlin. Für die zu besetzenden Fächer einer ersten und Coloratursängerin läßt es die königl. Generalintendanz an weiteren Gastvorstellungen nicht fehlen. So trat Frau Richter vom Baseler Stadttheater als Rezia und Lucrezia Borgia auf. Ein Ersatz für Frau Köster kann diese Sängerin niemals werden, wenn sie auch mit ihrem Gesange bekundete, daß Bühnengewandtheit, Spiel- und Stimmroutine noch aus früheren Jahren im edeln, ruinenartigen Styl zurückgeblieben. Solche resignirte Sängerinnen ohne Jugendfeuer und Kunsteifer können uns aber für die ersten heroischen Partien Nichts nutzen. Beifall vermochte deshalb Frau Richter eigentlich nicht zu erringen. Dessenungeachtet war es uns angenehm, die genannten Opern mit ihr als Stellvertreterin für Frau Köster gehört zu haben. — Mit der Elvira in der „Stummen von Portici" hat Frl. Antonini wol für immer von der Bühne Abschied genommen. Krankheitssymptome am Kehlkopfe waren es, wenn sie stets zu hoch sang und es nicht in der Gewalt hatte, eine Aenderung herbeizuführen. Dr. Traube, unser berühmter

Arzt für Hals-, Kehlkopf- und Brustübel, behandelt sie jetzt. — In der „Jüdin" werden ferner gastiren: Frl. Boggenhuber-Wilma vom Nationaltheater zu Pest als Recha und Frl. Marcon vom Stadttheater zu Königsberg i. Pr. als Prinzessin Eudora. Hr. Formes wird nach seinem Urlaube zum ersten Male in dieser Oper als Eleazar auftreten. — In der Friedrich-Wilhelmsstadt gastirte Hr. Th. Wachtel bereits im „Postillon" und in „Stradella" mit Beifall, obgleich seine Höhe entschieden verloren. Mit Naturalismus allein kommt man nicht weiter. Th. R.

Frankfurt a. M. Den 12. d. Mts. wurde im hiesigen Theater Wagner's „Lohengrin" unter persönlicher Leitung des Componisten aufgeführt. Das Publicum war im höchsten Grade enthusiasmirt. R. Wagner wurde bei seinem Erscheinen vor dem Pulte mit einem nicht endenwollenden Jubel und Tusch empfangen, welche sich nach jedem Actschluß wiederholten und wo möglich noch steigerten. Am 14. wird die Aufführung wiederholt unter seiner Leitung stattfinden. y.

Dessau. — Saisonbericht. — Die Thätigkeit unseres herzogl. Hoftheaters bezüglich der Oper bot Nichts von hervorragender Bedeutung; Mozart, Meyerbeer, Flotow, Rossini, Bellini und Donizetti beherrschten vor Allen das Repertoire, R. Wagner war durch eine zweimalige Aufführung seines „Tannhäuser" vertreten. Von den Repräsentanten der ersten Fächer unserer Oper sind zu nennen: die Damen Klingelhöffer, Rödel und Walbach, sowie die HH. Hacker, Föppel, Krüger, Pielke, Benda und Thomaszeck. Als Gäste erwähnen wir Frau Pelli-Sicora aus Wien und die Frls. Débarats von hier, Bywater aus Darmstadt und Hansemann aus Berlin; und bei einer Festvorstellung, welche eine Hymne des Capell-M. Ed. Thiele einleitete, begrüßten wir in einzelnen Opernscenen Frl. Lucca und Frau Bötticher, sowie die HH. Ferenczy, Robinson und Fricke, sämmtlich Mitglieder des Berliner Opernhauses, ebenfalls als Gäste. — Die Concerte der herzogl. Hofcapelle brachten vier Beethoven'sche Symphonien, Spohr's „Weihe der Töne" und Mendelssohn's Amoll-Symphonie; von Ouverturen u. A. „Genoveva" von R. Schumann, „Wasserträger" und „Medea" von Cherubini und „Faust" von Spohr. Den Sologesang in diesen Concerten vertraten Frl. Böttger von hier, Frl. Sulzer aus Wien, Frl. Busk aus Baltimore, sowie die HH. Hacker und Föppel; das Solospiel die HH. Concert-M. Appel, Friedrich und Hermann Müller hier (Violine), Leopold Grützmacher aus Schwerin, Schwarz und Zimmermann herzogl. Hofmusiker hier (Violoncell). Das R. Schumann'sche Esdur-Quintett führten die HH. Capell-M. Thiele, Bartels II., Allihn, Steinbrecher und Hankel aus. — Die „Singakademie" brachte zu Gehör: Fr. Schneider's „Absalon" und den zweiten Theil des „Messias", außerdem Chöre von J. Haydn, Fr. Schneider, Seyfried und Mendelssohn. In Vorbereitung ist Händel's „Samson". — Von denjenigen Werken, welche die herzogl. Hofcapelle in neuester Zeit einstudirte, seien hervorgehoben: die Symphonien in Bdur, Cdur und Dmoll von R. Schumann, diejenigen in Esdur, Emoll und Dmoll von Spohr und Liszt's „Tasso", R. Schumann's Allegro, Scherzo und Finale, Spontini's Olympia- und Rietz's Concertouverture. —

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Am 15. d. Mts. nahm Frau Friederike Eicke nach 18jährigem verdienstvollen Wirken am Leipziger Stadttheater für immer von der Bühne Abschied. Ihre wiederholt von uns genannte Tochter, Frl. Elise Eicke, wirkte in dieser letzten, ihrer Mutter zum Benefiz bewilligten Vorstellung mit.

Frl. Artôt ist für die Wintersaison auf drei Monate zu Gastrollen am Berliner Opernhause engagirt.

Die „Augsburger Allgemeine Zeitung" läßt sich aus Hamburg über die Violinistinnen Delépierre schreiben: „Dieselben spielen eine Geige, welche Steine erweichen kann." Das konnte selbst Orpheus nicht, der sich damit begnügte, die Steine zu bewegen.

Musikfeste, Aufführungen. Am 12. d. Mts. brachte Musik-Dir. Th. Schneider in Chemnitz Kyrie, Gloria und Credo aus Liszt's Graner Festmesse zur Aufführung; Organist A. Fischer aus Dresden spielte die Gmoll-Phantasie von Bach und Rob. Schumann's Bach-Fuge.

Die Musikschule in Metz feierte bei Gelegenheit der Preisvertheilung das Andenken Halévy's durch eine Cantate, zu welcher Mouzin die Musik geschrieben.

Vom 9.—12. d. Mts. fand zu Gloucester in England ein großes Musikfest statt. Zur Aufführung gelangten die „Schöpfung", der „Elias", der „Lobgesang", „Judas Maccabäus" und der „Messias".

Neue und neueinstudirte Opern. Am 13. d. Mts. ging in Dresden „Hans Heiling" nach langer Zeit wieder neu in Scene; besonders wird die Leistung des Hrn. Degele in der Titelrolle ausgezeichnet. Dasselbe Theater brachte auch jüngst Boieldieu's Operette „Der neue Gutsherr", welche aber nur kühl aufgenommen wurde.

Am 15. d. Mts. wurde im Berliner Opernhause Meyerbeer's „Feldlager in Schlesien" neueinstudirt gegeben.

Die Große Oper in Paris bereitet bereits die Aufführung der von Halévy begonnenen und von Ambroise Thomas vollendeten Oper „Noah" vor. Auch die „Stumme von Portici", welche man bereits vor einiger Zeit einzustudiren begonnen hatte, die aber dann ruhte, soll nun wirklich in Angriff genommen werden.

Die italienische Oper in Paris eröffnet am 1. October ihre Vorstellungen mit „Stradella".

Dem Vernehmen nach ist in Paris der „Fliegende Holländer" am lyrischen Theater zur Aufführung vorbereitet.

Pergolese's „Serva padrona", deren Inscenirung in Paris wir bereits gemeldet, macht neuerdings volle Häuser und bringt Adam eine gefährliche Concurrenz. Ueberhaupt werden jetzt ältere Werke vielfach wieder hervorgesucht. Demnächst wird „Zemire und Azor" von Grétry gegeben werden, und, wie es heißt, wird auch eine Oper von Rameau, „Les Indes galants", für den Winter vorbereitet; eben so eine Oper von Victor Massé.

Dingelstedt hat den Text zu Benedict's Oper „The Lily of Killarney" ins Deutsche übertragen, und zwar unter dem Namen „Die Rose von Erin".

Auszeichnungen, Beförderungen. Hr. R. Wirsing, Director des Leipziger Stadttheaters, hat vom Kaiser von Oesterreich die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. Derselbe hat auch dem Chormeister des Wiener Männergesangvereins, Hrn. Johann Herbeck, das goldene Verdienstkreuz mit der Krone verliehen.

Herzog Ernst von Coburg-Gotha hat den königl. Musik-Dir. F. W. Markull in Danzig mit dem dem ernestinischen Hausorden affiliirten Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft beschenkt.

Todesfälle. Am 4. d. Mts. starb in Erfurt der Musik-Dir. und Seminar-Musiklehrer Ludwig Ernst Gebhardi.

Am 9. März starb zu Monroe in dem nordamerikanischen Staate Wisconsin die ehemalige Sängerin Antonie Leißring, früher am Casseler Hoftheater engagirt und seit zwölf Jahren mit dem Grafen Alfred Götz-Writberg vermählt.

Leipziger Fremdenliste. Die HH. Prof. Moscheles und Graf Du Moulin sind nach längerer Abwesenheit wieder hierher zurückgekehrt; Letzterer, um seine Studien bei Dr. Hauptmann fortzusetzen. Hr. Musik-Dir. W. Weißheimer aus Mainz ist ebenfalls zu einem längeren Besuche hier eingetroffen; außerdem besuchten uns noch im Laufe der Woche Frl. Elise Eicke aus Weimar sowie die HH. Capell-M. Marpurg aus Mainz, Cantor Paake aus Borna und Leo Lion aus Berlin.

Vermischtes.

Am 21. d. Mts. findet in Coburg der erste deutsche Sängertag statt, zu welchem sich bis jetzt 29 Sängerbünde angemeldet haben, und auf welchem ein allgemeiner deutscher Sängerbund gegründet werden soll.

Das Kroll'sche Etablissement in Berlin erstand vor wenigen Tagen um die Summe von 109,000 Thalern Musik-Dir. Engel, der Gatte der bisherigen Besitzerin.

Literarische Anzeigen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 26. September 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 13.
Siebenundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Capelle und Musikleben in Sondershausen.

Von

F. Brendel.

(Schluß.)

Nach zwei Seiten hin haben wir, wenn wir die Frage einer Umgestaltung in der Einrichtung dieser Concerte ins Auge fassen, unsere Betrachtung zu lenken. Nach der einen Seite hin liegen alle jene Erörterungen, die in Betracht kommen, wenn es sich um die künstlerische Weiterbildung des Gesammtpublicums handelt. Ich beziehe mich hier auf das, was ich im vorigen Bande d. Bl. in meinem Aufsatze: „Der Staat und die Kunst" entwickelt habe. Auf dem anderen kürzeren Wege bedürfte es nur einer etwas veränderten Anordnung, um wenigstens annähernd einen wirklichen künstlerischen Abschluß herbeizuführen.

In dem oben erwähnten Aufsatze leitete mich der Grundgedanke, daß Alles, was zur Förderung der Kunst unmittelbar unternommen wird, so freudig es zu begrüßen ist, allein doch nicht genügen kann, wenn nicht in gleichem Sinne auch auf einen entsprechenden Unterbau im Bewußtsein der Menge gesorgt wird. So lange nicht zugleich Empfänglichkeit und Verständniß für die Kunst im Volke erweckt, so lange nicht dieselbe als obligater Lehrgegenstand in die Unterrichtsanstalten aufgenommen wird, schwebt das, was zu ihrer Förderung innerhalb ihres eigenen Bereiches geschieht, bis auf einen gewissen Grad stets in der Luft. Es reicht nicht aus, daß man das Eine thut, und das andere eben so Nothwendige unterläßt. Nicht dadurch bethätigt man ausreichend seinen Kunstsinn, daß man schließlich ein mehr oder weniger reges Interesse an Dem zeigt, was große Künstler im Drange ihres Genius geschaffen haben, ohne zu ihrer Zeit irgend ein Entgegenkommen zu finden; daß man genießt, was als reife Frucht fertig in den Schooß fällt; einem gebildeten großen Volke ziemt es, seine Kunst allseitig zu unterstützen, derselben auch in weiteren Kreisen eine ihrer würdige Aufnahme zu sichern, und dafür die passenden Einrichtungen zu treffen. Im entgegengesetzten Falle haben wir stets nur das traurige Bild einer Beschränkung auf eine gemeine prosaische Existenz vor uns, und es würde immer, selbst wenn die Wissenschaften die höchsten Steigerungen erfahren hätten, eine nicht zu ersetzende Lücke bleiben. Davon kann nun zwar bei uns nicht die Rede sein. Aber es mangelt doch noch unendlich viel, um das Erforderliche, unbedingt Nothwendige, auch was Aufnahme und Kunstverständniß betrifft, überall vollbracht zu sehen; es fehlt noch das ausdrückliche Bewußtsein darüber, und dem entsprechend auch an einheitlicher Leitung und umfassender Organisation. Man hat noch nicht erkannt, daß dieselben Schritte, die zu verschiedenen Zeiten zur Erweiterung des Lehrplanes in den verschiedenen Lehranstalten unternommen worden sind, jetzt in Bezug auf Kunst gethan werden müssen; auch denkt man viel zu wenig daran, daß alle die Lehrgegenstände, die jetzt als selbstverständlich betrachtet werden, zu anderer Zeit ebenfalls noch nicht aufgenommen waren, und die Möglichkeit ihrer Einführung bezweifelt wurde. Welcher Kämpfe z. B. hat es bedurft, um den altclassischen Studien gegenüber an den Gymnasien Mathematik und Naturwissenschaften durchzusetzen, und wie lange haben sich die Philologen dagegen gesträubt! Jetzt kommt es darauf an, daß die Schulmänner nicht mehr mit engherzigen Vorurtheilen entgegen arbeiten, daß der Lehrplan, correspondirend den Wandlungen der Zeiten, umgestaltet wird und Neues die Stelle veralteter Gegenstände einnimmt. Die große Erbschaft des deutschen Volkes, seine Kunst, — ich betone das so nachdrücklich wie möglich — geht sonst entschieden verloren; sie fällt, weil bei der sich von Jahr zu Jahr steigernden Verallgemeinerung des Interesses viel zu viel entschieden schädliche, weil durchaus unkünstlerische Elemente hinzutreten, denen auf andere Weise, als durch einige Vorbildung, nicht beizukommen ist.

Sondershausen besitzt mehrere Bildungsanstalten. Neben den gewöhnlichen Schulen, so viel ich weiß, ein Seminar, eine Realschule, ein Gymnasium. Da nun dort die höchste Kunst in einer Weise der Menge nahe tritt, wie sonst nirgends, da ich unter der Letzteren viele aufmerksame junge Leute bemerkte und also offenbar Interesse dafür vorhanden ist, so dürfte man nur an diesen Anstalten der Musik ein ganz bescheidenes Plätzchen gönnen, um allmälich Kunstleistungen und Verständniß dafür

in Einklang zu setzen, und für die Folgezeit ein Publicum sich heranzubilden, welches in seiner Entgegennahme des Gebotenen eine ganz andere Einsicht, als zur Zeit vorhanden, documentiren würde. Zu einem solchen Schritte müßten natürlich, dort wie überall, die Behörden die Hand bieten. An Persönlichkeiten, welche die erforderlichen Fähigkeiten besitzen, würde es nicht fehlen.

Weiter könnte aber auch zur Ergänzung oder Vorbereitung derartiger Bestrebungen von der Energie einzelner Befähigter, von ihrer Einsicht, ihrem Interesse an der Sache noch Vieles geschehen. Ein sehr wirksames Mittel, weiterbildend auf die Menge zu wirken, sind öffentliche Vorlesungen, um so mehr, da diese zugleich Gelegenheit geben, die Elite des Publicums zu versammeln, und dadurch einen compacten Kern heranzubilden. In der anspruchslosesten Weise, vor einem Anfangs kleineren Kreise selbstverständlich nur eingeladener Zuhörer, könnte damit begonnen werden. Als passendes Local böte sich der im Sommer zu den Proben benutzte Saal dar, und hier wäre es, wo über die aufzuführenden Werke und verwandte Gegenstände ausführlichere Mittheilungen, die nur zum kleinsten Theile Originalarbeiten zu sein brauchten, sich geben ließen.

Endlich habe ich hier auch noch der Wirksamkeit durch die Presse zu gedenken. Ueberall ist die Localkritik etwas sehr Wesentliches. Sie ist es, durch die das Publicum aus seiner Lethargie erst aufgerüttelt werden muß. Allerdings wurde mir mitgetheilt, daß die Menge das, was in diesem Sinne unternommen worden sei, gar nicht beachtet habe. Nur Diejenigen, für die es nicht bestimmt war, zeigten Interesse dafür, während Jene, die man im Auge hatte, keine Notiz nahmen. Es kann indeß auch unter solchen Umständen Manches gethan werden, sobald man den Muth nicht sinken läßt. Unterhaltende, zum Theil biographische Mittheilungen müssen den Anfang machen, um das Publicum heranzuziehen, und die Künstler seinem Gesichtskreise nahe zu rücken. Hat es nur mit ihm fremden Namen zu thun, so kann auch sein Interesse für solche Persönlichkeiten nicht bedeutend sein. Gerade die Vereinigung glücklicher Umstände, zum Theil schon seit Jahrhunderten, ist es gewesen, welche Leipzig in musikalischer Beziehung so groß gemacht hat. Die Pflege der Tonkunst an der Thomasschule, stehende große Concerte, die Presse, der Musikalienhandel: alle diese Elemente wirkten zusammen, um hier das ganz einzige Resultat eines alle Schichten der Bevölkerung durchdringenden Kunstinteresses hervorzurufen. Natürlich sind die Bedingungen an den meisten anderen Orten nicht in demselben Grade günstig. Aber nur, wenn man von verschiedenen Ausgangspuncten aus auf ein Ziel hinsteuert, sind nachhaltige Resultate möglich. Stehende Concerte, so sehr sie das Erste und Wesentlichste sind, vermögen allein, namentlich einer noch wenig befähigten Bevölkerung gegenüber, nicht durchzugreifen, wenn man ihnen nicht zugleich auch von anderer Seite her den erforderlichen Boden vorbereitet.

Läge indeß das jetzt Angedeutete in der That zu fern, müßte man von einer Wirksamkeit in diesem Sinne gänzlich absehen, so sei, bemerkte ich, noch ein anderes Mittel vorhanden, einen künstlerischen Abschluß herbeizuführen. Es kann zwar hierdurch nicht wirklich ersetzt werden, was nur auf dem eben bezeichneten Wege zu erreichen ist; aber eine namhafte Verbesserung wäre demohngeachtet dadurch herzustellen.

Mein Vorschlag besteht darin, einige dieser Concerte, vielleicht in jedem Monate ein einziges, regelmäßig und grundsätzlich in einem geschlossenen Locale zu veranstalten. Diese Concerte müßten in ihren Programmen am höchsten gehalten sein, und die eigentliche Spitze der Aufführungen bilden. Die Opernarrangements wären ganz zu beseitigen und Gesang hinzuziehen, zunächst Chorgesang, vielleicht später auch Sologesang. In blosen Instrumentalconcerten bleibt es, namentlich einem minder geweckten Publicum gegenüber, häufig nur bei einem dumpfen Weben der Empfindung ohne bewußteres Verständniß. Gesang besitzt entschieden die allgemeinere Wirkungsfähigkeit, und ist durch seine Verbindung mit dem Worte zugleich weit anregender. Nur in großen Städten, wo auf die verschiedenste Weise Gelegenheit gegeben ist, von allen Kunstzweigen Kenntniß zu nehmen, kann man die Einseitigkeit sogenannter Symphoniesoiréen allenfalls gelten lassen. Wo nur ein einziges Kunstinstitut existirt, darf dasselbe sich nicht auf eine Hälfte des Kunstgebietes, auf eine Gattung beschränken, und die andere ganz ausschließen. Kleinstädtische Bedenken, namentlich bei Damen, welche dieselben vom öffentlichen Hervortreten abhalten, wären durch den Hinweis auf das Beispiel größerer Städte, wo auch die höheren Stände ungescheut sich betheiligen, allmälig zu beseitigen. Da bereits die Einrichtung getroffen ist, bei ungünstiger Witterung die Concerte ins Theater zu verlegen, so wäre die Umgestaltung ohne alle Schwierigkeit zu bewirken. Sollte jedoch der bei weitem geringere Raum desselben, der Vielen den Besuch unmöglich machen würde, Bedenken erwecken, so dürfte sich als ein ausgezeichneter Concertsaal, um den selbst die meisten großen Städte Sondershausen beneiden müßten, das im Sommer unbenutzte fürstliche Gewächshaus empfehlen. In ihm vermöchte selbst die große Menge Platz zu finden, und wenn man dieselbe einigermaßen zu controliren für nöthig erachtete, dürften nur Eintrittskarten unentgeldlich vertheilt werden. Damit wäre die ganze Einrichtung beibehalten, und zugleich das wirklich Störende und Unpassende beseitigt. Im Freien unterliegt der weniger Gebildete zu vielen Verlockungen, um nicht Lust zu spüren, sich da und dort gehen zu lassen. Wie in der Kirche die Ehrfurcht vor der geweihten Stätte, so muß in den Kunsthallen der Zwang feinerer Sitte die roheren Elemente bändigen. Was die innere Bildung oftmals zu wünschen übrig läßt, hat die äußere Rücksicht und ein leiser Zwang zu vervollständigen. Nur dann, wenn neben größter Liberalität zugleich strenge Zucht die nothwendigen Schranken aufrecht erhält, kann die höhere Kunst dem Volke zum Genusse gegeben werden. Ohne solche Zucht ist die Oeffentlichkeit ein sehr zweifelhaftes Geschenk, und leicht wird bei der Menge der Dünkel gefördert, auch Dinge, die zunächst über ihren Horizont gehen, als ausschließlich ihrem Bereich angehörig zu betrachten. Auf diese Weise wären beide Seiten vereinigt: die nicht hoch genug zu schätzende Municicenz Sr. Durchlaucht des Fürsten, das Gesammtpublicum an allen Kunstgenüssen theilnehmen zu lassen; andrerseits die Aufrechterhaltung der Würde der Kunst, nicht blos eine Vermischung, bei der es, wie gesagt, zweifelhaft bleibt, ob die Menge herangebildet oder die Kunst herabgezogen wird. Auch jene Gartenconcerte großer Städte, die sich nicht blos auf bessere Unterhaltungsmusik beschränken, sondern Kunstwerke höchsten Ranges in ihren Kreis zu ziehen versuchen, wirken schließlich nur verderblich, so sehr andrerseits auch das Verdienstliche anzuerkennen ist, was in einer dadurch bewirkten Verallgemeinerung des Interesses liegt. Dasselbe gilt von allen Männergesangsfesten, bei denen nicht zugleich für größere Aufführungen gesorgt ist, sei es durch die Vereine selbst, sei es durch Orchester- oder Orgelvorträge. Nur wenn die Stellung der Kunst im Bewußtsein

der Menge wirklich gesichert ist, was allein auf die bezeichnete Weise geschehen kann, ist die in unseren Tagen in ungemessenen Proportionen sich steigernde Theilnahme an der Musik keine verderbliche; glaubt man auch jetzt noch auf den gegenwärtigen Stand der Dinge sich beschränken, meint man die Kunst dem Ungefähr überlassen zu können, so werden die bedauerlichen Resultate für die Folgezeit nicht ausbleiben.

Es kam mir, wie das Vorstehende zeigt, bei dem Gesagten nicht blos auf Sondershausen an, so vortrefflich das dort Vorhandene ist, und so sehr es der Mühe lohnt, sich ausführlich damit zu beschäftigen. Ich hatte bei dem einzelnen Beispiel zugleich das Ganze im Auge, bei dem Besonderen das Allgemeine. Man ist sich noch nicht klar über die Stellung, welche die Kunst in Zukunft einzunehmen hat, nicht klar über die Lösung der Frage, wie einerseits der Drang nach Verallgemeinerung zu befriedigen ist und andrerseits die Rechte des Höheren zu wahren sind. Das Erstere kennzeichnet einen der hervorstechendsten Züge unserer Zeit; aber im Einklang damit steht auch die Erscheinung, daß der Respect vor dem Geiste, die Ehrfurcht vor dem Höheren, immer mehr verloren geht. Jede Größe soll sich den Forderungen der Menge accommodiren. Daß die Letztere umgekehrt die Pflicht hätte, sich heranzuarbeiten, will nur den Wenigsten noch einleuchten. So sind auch die alten Kunstinstitute allein kein ausreichender Damm mehr gegen den Andrang der Massen. Es bedarf neuer und anderer Schutzwehren, wenn dieselben nicht in das große Grab der allgemeinen Nivellirungssucht herabgezogen werden sollen.

Fragt man die Geschichte um Rath, so giebt uns diese eine große Lehre, und es handelt sich hier, wie überall, nur darum, dieselbe richtig zu benutzen. Zustände, denen ähnlich, wie sie gegenwärtig bei uns zur Erscheinung gelangen, hatten in Italien schon vor länger als einem Jahrhundert Platz gegriffen. Aber dieses geistig und künstlerisch einst so herrliche Land hat nicht verstanden, rechtzeitig einzugreifen, hat versäumt, wozu ich in Vorstehendem die Anregung gegeben habe, und der gegenwärtige traurige Verfall seiner Tonkunst ist das Resultat davon.

Meine Absicht war, zu diesen Resultaten durch meine Betrachtungen hinzuleiten. Ich kann jedoch dieselben nicht schließen, ohne noch auf einen sehr wichtigen Umstand namentmentlich die jüngeren Musiker aufmerksam gemacht zu haben. Die Sondershäuser Aufführungen sind es, welche für dieselben eine Gelegenheit zu Studien zu bieten im Stande sind, wie eine solche mit dieser Bequemlichkeit und unter zugleich auch in anderer Beziehung sehr günstigen Bedingungen nicht leicht wieder vorkommen dürfte. Schon die liebenswürdige Bereitwilligkeit des Capellmeister Stein, jüngeren Tonsetzern zur Aufführung eigener Compositionen, so weit dies die Verhältnisse gestatten, die Hand zu bieten, ist hierbei von Wichtigkeit. Noch mehr aber kommt in Betracht, namentlich für Dirigenten, daß es auf diese Weise möglich ist, sich mit den Werken der neuesten Zeit und der Vortragsweise derselben schnell und mit leichter Mühe vertraut zu machen. Von welcher Wichtigkeit aber das Letztere ist, dafür liegen mir vielfache Belege vor. Es ist nicht genug, daß man den guten Willen hat oder dem Drange der Umstände nachgiebt, und Werke von Liszt und Berlioz aufführt; nicht genug, daß die äußeren Umstände entsprechend sind, daß man Zeit hat zu vermehrten Proben und Geld zur Bezahlung derselben sowie zur Anschaffung der Musikalien; die Dirigenten müssen auch mit der Vortragsweise vertraut sein. Im anderen Falle sind Mißgriffe oftmals kaum zu vermeiden, Mißgriffe gröblichster Art, die man nicht für möglich halten würde, wenn nicht die Thatsachen selbst laut genug Zeugniß dafür ablegten. Man prüfe nur genau und erforsche die Umstände, unter denen solche Werke nicht gefallen haben. Viele Dirigenten kennen noch schlechthin die Tempi nicht. Sie machen aus einem Presto ein Allegro maestoso, und aus dem letzteren beinahe ein Adagio, und es ist vorgekommen, daß unter solchen Umständen ein Stück beinahe noch einmal so viel Zeit in Anspruch genommen hat, als seine eigentliche Dauer beträgt. Ich empfehle daher Sondershausen zu Ausflügen für die Sommermonate. Die musikalischen Zwecke lassen sich hier mit denen des Genusses des Naturlebens und der Erholung auf die angenehmste Weise vereinigen. Die Gegend ist reizend. Das eine Stunde entfernte fürstliche Jagdschloß Possen bietet die herrlichsten Buchen- und Tannenwälder, wie überhaupt die ganze Umgebung, und wer Waldesduft und Waldesluft genießen will, kann keinen schöneren Ort wählen. Ausflüge auf die Rodenburg, den Kyffhäuser beanspruchen nur einen Tag. Nicht viel weiter entfernt sind andere Puncte des Harzes.*)

Sondershausen ist in seinen musikalischen Leistungen bedeutender, als man den gewöhnlichen Voraussetzungen nach irgend vermuthen kann: auf kleinen Raum beschränkt und abgesondert, aber durch die Berührung mit dem großen Ganzen auf die Höhe der Zeit gestellt, vereinigt es die Vortheile der Ruhe und Abgeschlossenheit mit der Frische und Lebendigkeit der Bewegung. Niemand wird bereuen, meiner Empfehlung gefolgt zu sein.

Ein Probeblatt.

Vor mir liegt ein vom Mai d. J. datirtes Probeblatt, eines bei André in Offenbach erschienenen „Universallexikons der Tonkunst“. Von dem Werke selbst habe ich außer einem Hefte, den Buchstaben B enthaltend, Nichts zu Gesicht bekommen; doch ich habe es hier nur mit dem wunderlichen Probeblatte zu thun, dessen biographische Artikel überall den Widerspruch herausfordern. Da heißt es z. B. von Seb. Bach: „Man muß mit der ernstesten Kunstgesinnung an seine Sachen herantreten und alle Ansprüche an moderne Klangreizmittel und Ohrenkitzeleien zurücklassen.“ Ist es nicht lächerlich, noch besonders zu betonen, daß Bach die moderne Instrumentation nicht hat? Das versteht sich, dächte ich, von selbst; aber die zu seiner Zeit modernen Mittel und Zusammenstellungen von Klangwerkzeugen hat Bach vollauf angewendet. Bach war ein viel zu bedeutender Virtuose, um nicht die effectvolle Handhabung der Instrumente zu würdigen. Seine Arien mit Instrumentalsolo-Begleitung zeugen davon.

---

*) Dabei ist der Aufenthalt von einer Billigkeit, wie man sie in Gegenden, die von Eisenbahnen berührt sind, jetzt nicht mehr trifft. Vorzugsweise günstig gelegen ist das im fürstlichen Parke befindliche Gasthaus „Zum Erbprinzen“. Dasselbe ist nur wenige Schritte von dem Loh, sowie von dem Locale entfernt, in welchem die Proben gehalten werden. Auch was Instrumente betrifft, ist in Sondershausen gesorgt. Aus der schon genannten Fabrik des Hrn. Möller sind brauchbare Pianinos für monatlich 2 Thlr. zu erhalten. Ich erwähne dies, weil für Musiker der längere Aufenthalt an kleineren Orten oftmals dadurch verkümmert wird, daß leidliche Instrumente schwer oder gar nicht zu bekommen sind.

Galt doch zu Gluck's Lebzeiten auch seine Instrumentation für überladen, während sie uns jetzt schwach erscheint. — Weiter lautet es von Bach: „Dann muß man auch auf die Attribute eines Künstlergemüthes von neuem Datum, auf das romantische Hangen und Bangen, auf das blasirte Weltschmerzeln und blasse Sentimentalisiren ꝛc. Verzicht leisten." Aber zu Bach's Zeiten kannte man ja noch gar nicht die geeigneten Kunstformen der Instrumentalmusik, die zur freien Aussprache des subjectiven Seelenlebens geeignet waren; und dennoch versuchte man dies wenigstens auf versteckte Weise. In manchen Arien und vielen anderen Stücken Bach's regt sich eine Tiefe nicht blos religiöser, sondern auch rein menschlicher Empfindung, die auf Beethoven hinweist. Gluck war gewiß ein ächter Dramatiker; seine taurische Iphigenie durchweht jedoch eine Sehnsucht, daß man diesen Tönen noch eine ganz andere Bedeutung geben könnte.

Von Beethoven heißt es, daß in seinen Werken sich die Vollendung, der Gipfelpunct der Instrumentalmusik darstellt. Das soll offenbar so viel sagen, als: es sei nicht möglich, Vollendeteres zu leisten, die äußersten Grenzen seien durch seine Werke gesteckt. Damit ist allen nachfolgenden Instrumentalcomponisten der Lebensfaden abgeschnitten; denn was wäre es anders, einer so idealischen Kunst wie die Musik mit der lastenden Gewißheit anzugehören, daß über das Vorhandene nicht hinauszukommen sei. — Nein, wer so etwas schreiben kann, ist nicht blos kein Künstler, dem fehlt auch jeder Begriff von der Spannkraft des menschlichen Geistes, er gehört zu Denen, welche verdammt sind, an Autoritäten zu glauben. Was ich aber vor einigen zwanzig Jahren am Schlusse meines ersten Aufsatzes (über die neunte Symphonie) behauptete, daß auch nach diesem Tonsetzer eine unerschöpfliche Fülle des Neuen in Form und Gehalt sich dem schaffenden Künstler darbiete, wiederhole ich noch heute, und zwar mit viel lebhafterer Ueberzeugung. Mit jedem weiteren Vordringen des Künstlers eröffnen sich ihm neue, nie berührte Regionen, und dies ist auch in unserer deutschen Instrumentalmusik der Fall. Freilich hat die einzelne Individualität immer eine gewisse Beschränkung, hervorgebracht durch die physische und daraus fließende psychische Eigenthümlichkeit.

Weiter heißt es von Beethoven: „Es kam ihm nicht so sehr darauf an, ein schönes Kunstwerk zu schaffen, übereinstimmend in Form und Inhalt, wie es Haydn und Mozart gethan u. s. w." Was denkt sich wol eigentlich der Biograph unter einem Instrumentalcomponisten, der ganz objectiv nur ein schönes Kunstwerk fertigt? Die Gedanken muß er doch aus seiner Individualität heraus erst schaffen; sie sind nichts Gegebenes wie die Zahlen eines Rechnenexempels; also kann der Satz nur musikalische Gedanken bedeuten, in gewissen hergebrachten, unantastbaren Formen sich bewegend — eine doch wahrlich sehr geringe Aufgabe für einen Tondichter. Wer sagt aber denn, daß Haydn und Mozart ganz objectiv geschaffen? Nur ist die Tiefe ihrer Tonsprache nicht durchgängig. Bekannt sind die banalen Mittelmelodien in Mozart's Quartetten, von den drei tiefen Instrumenten vorgetragen und nachher von der ersten Violine wiederholt. Eine geistige Consequenz in den vier Sätzen ist nicht anzutreffen. Das schöne Kunstwerk des Biographen macht also sehr geringe Ansprüche. Was er schön nennt, was ihm in der Form vortrefflich dünkt, nennen Andere vielleicht unbedeutend, ungenügend.

„Uebereinstimmend in Form und Inhalt", das ist auch so eine Redensart, die man oft hört, welche aber sehr wenig sagen will, so voll sie auch den Mund nimmt. Der Biograph wird doch Beethoven nicht etwa den Vorwurf machen wollen, daß er z. B. in einer Symphonie zu kleinliche Themen verarbeitet habe, während das bei Haydn und Mozart nicht der Fall gewesen sei. Das hieße ja den Spieß umkehren, denn alle Formen nahmen durch Beethoven einen großartigen Aufschwung. Oder soll es blos bedeuten, daß Haydn und Mozart nie langweilig geworden — was bei der Kürze ihrer Werke ihnen überhaupt schwer hätte fallen müssen —, während Beethoven bisweilen zu lang ausspinnt? Das wäre doch gar zu kleinlich.

„In Beethoven's letzten Sachen (denen übrigens mystische Combinationen vorgeworfen werden) klingt selten ein Traum aus ferner, schöner Jugendzeit herüber" sagt der Biograph. — Und das Adagio der neunten Symphonie, der D-Satz und das Scherzo aus dem Cismoll-Quartett, das Scherzo aus dem in Amoll, viele Sätze im B-Quartett u. s. w.: was sind sie denn, diese herzlichen Ansprachen? Sperre den Tondichter in ein Gefängniß, das kein Sonnenstrahl erhellt, nimm ihm das Augenlicht, reiße ihm die Zunge heraus, er wird schaffen. Aber raube ihm die Erinnerung an die Jugend, und er wird eben so unfruchtbar werden, wie du, Biograph; die Quelle süßer Melodien vertrocknet, der hochaufgeschossene, weithin seinen Duft verbreitende Strauch verdorrt.

In Mendelssohn-Bartholdy's Biographie findet sich folgender Satz: „Das Publicum ist nicht zu schelten, wenn es seinem natürlichen Gefühle folgt, Productionen, die ihm nicht behagen, mit Mißtrauen empfängt, zumal, als sich solche wol gleich als überschreitende, aber nicht eben so entschieden als schönere darstellen." Was sagte der Herr, ehe er Sodom und Gemorrha zerstörte? — „Wenn auch nur ein Unschuldiger sich darunter befindet, so sollen die Anderen leben bleiben, des Einen wegen." Wenn aber in einem Werke auch nur eine gute, förderliche Idee des Fortschritts sich kundgiebt, so möge man es hören und beachten. Es giebt gar wenige bedeutende Werke, die nicht erst nach und nach sich Bahn gebrochen haben, und die nicht erst lange Zeit geschmäht wurden. Ich erinnere mich noch, wie ich Anfangs der vierziger Jahre mich bemühen mußte, die Berliner Verleger zu überzeugen, daß Rob. Schumann Talent habe. Nichts wird so sehr beneidet, als die Gaben des Genius; nicht Reichthum, nicht äußere Ehren erregen so sehr die Eifersucht, wie geistige Befähigung. Durch seinen Ausspruch stellt sich aber der Biograph auf gleiche Linie mit dem niedrigsten, oberflächlichster Genußsucht huldigenden Dilettantismus. Eins der größten Hindernisse für den Instrumentalcomponisten ist ja, auch wenn es ihm gelungen, ein Werk von sich zur Aufführung zu bringen, die Unmöglichkeit, wenigstens in den meisten Fällen, eine Wiederholung zur Anbahnung des Verständnisses zu erwirken.

Während Mendelssohn als Vorbild conservativen Musiktreibens dargestellt wird, heißt es von Rob. Schumann: „Ihm that es kein Genüge, den alten Inhalt und die alten Formen in neuen Umwandelungen und Combinationen zu wiederholen. Rastlos trieb es ihn, die Grenzen des Tonreiches zu erweitern und die Kraft und Bestimmtheit des Gedankens und Ausdrucks in stets weiter strebenden Entwickelungen zu steigern." Schumann war im Gegentheil hinsichtlich der Form ein conservativer Musiker. Ich weiß noch aus dem Beginne der vierziger Jahre, wie ich ihn vergeblich von der Ueberflüssigkeit der üblichen Clausen und Wiederholungen z. B. in den ersten Sätzen zu überzeugen suchte. Eine Erwei-

terung der Grenzen der Instrumentalmusik ist nirgends von ihm ausgegangen. Sein Naturell konnte ganz gut mit den überlieferten Formen auskommen. Unbegreiflich ist der eigentliche Sinn des Schlußsatzes: „Die Kraft und Bestimmtheit des Gedankens u. s. w."

Traurig, daß die Biographien bedeutender Tonkünstler der Vergangenheit durch so nichtssagende aber hochtönende Phrasen entstellt werden; um so schlimmer, weil dergleichen größere Werke vielfach aus- und abgeschrieben zu werden pflegen. Wie mag es erst den Lebenden ergangen sein! Nach meiner Ansicht müßten Biographien lebender Componisten Nichts enthalten als authentische Nachrichten, und mit Ausschluß jeder Kritik eine Gesammtübersicht der von ihnen erschienenen Werke, mit Hervorhebung der größeren, nebst objectiver Angabe des Standpunctes und Strebens des Componisten. Wo es nicht möglich ist, Mittheilungen aus dem Leben von dem Künstler selbst zu erhalten, da ist Schweigen am Orte; denn nicht selten ist es erst lange nach dem Hinscheiden eines Menschen möglich, den durch äußere Verhältnisse erzwungenen Entwickelungsgang desselben und die Hindernisse, die sich ihm entgegenstellten, zu erkennen. Vom alten Gerber hätte der neue Biograph Manches lernen können.

Hermann Hirschbach.

Aus Königsberg.

Saisonbericht.

(Schluß.)

Zu nennen sind noch einige private Aufführungen, die nicht schon oben bei Erwähnung der einzelnen Institute Platz fanden. Zuerst sind hier die mit der Krönung verbundenen Vorträge des Domchores in der hiesigen Kirche am 18. October, und das in dem riesigen Moskowitersaale gegebene Hofconcert am 19. nur anzuführen, da sie früher in d. Bl. bereits besprochen sind. Die nächste Erwähnung verdienen zwei in einer der hiesigen Logen (für die Mitglieder) veranstalteten Soiréen besonders in Betreff ihrer Programme, weshalb die Concerte dieser Loge auch früher theilweise in musikalischen Zeitschriften genannt worden sind. Die erstere am zweiten Weihnachtsfeiertage, welche nur am Claviere stattfand, brachte im ersten Theile nur ernste, auf das Weihnachtsfest bezügliche Gesangsnummern, und zwar zwei ältere, wenig bekannte: „Glaube, Liebe, Hoffnung" (von Hufeland) für 4 Stimmen mit Begleitung des Pianoforte von Himmel, „Weihnachtslied" (von Stolberg) für weibliche Stimmen (Soli und Chor ohne Begleitung) von Louise Reichardt, und eine Novität: „Die Worte des Glaubens" (von Schiller) für Soli und Chor mit Begleitung des Pianoforte von Goltermann. Die zweite Soirée am 17. März, durchweg mit vollem Orchester, bot folgendes Programm: Ouverture zu dem Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus" von Beethoven (Op. 43), „Opferlied" (von Matthisson) für eine Singstimme mit Chor und Orchester von Beethoven (Op. 121), Arie aus „Paulus" von Mendelssohn (für Tenor mit obligatem Violoncell), Chor aus der Oper „Die beiden Geizigen" von Grétry, Ouverture zu „Preciosa" von Weber, Duett aus „Belisar" von Donizetti, Duett aus „Faust und Margarethe" von Gounod, „Zigeunerleben" (von Geibel) von Schumann (Op. 29), für Orchester instrumentirt von Grädener.

Hierzu kam noch am 27. Juni ein in dem Saale derselben Loge für Frl. Bertha Ruhr veranstaltetes Concert, in welchem sie (mit Clavierbegleitung des Musik-Dir. Pabst) die Concertarie von Mendelssohn und zwei Opernarien, sowie zwei Lieder von Schumann und F. Schubert sang, zwischen welchen ein Claviervortrag des Hrn. Pabst, ein Violinsolo des Concert-M. Schuster und zwei Sätze aus dem großen Concerte für Clarinette und Pianoforte von Weber zur Aufführung kamen.

Von Bedeutung war auch endlich eine Matinée, welche am 6. April stattfand und in welcher Adolf Jensen mit Unterstützung der „Musikalischen Akademie" und mit großem Orchester eine Anzahl eigener Compositionen vor einer äußerst zahlreichen, eingeladenen Zuhörerschaft zur Aufführung brachte. Das Programm war folgendes: Festouverture für großes Orchester in D; Claviersonate, Hmoll, von Jensen selbst (der unser bester hiesiger Pianist ist) vorgetragen; zwei geistliche Lieder, aus dem Spanischen, für Tenor mit Begleitung von 4 Violen, 4 Violoncells, 2 Contrabässen und Pauken, gesungen von Hrn. Rebling; „Jephthas Tochter", Concertstück für Soli, Chor und Orchester (Text nach Byron). Obgleich an den älteren Compositionen (den ersten des Programms) formell Manches auszusetzen sein mag, auch was Länge und Ueberladung betrifft, so sind doch alle reich an Inhalt und Eigenthümlichkeit; namentlich muß das letzte Stück mit besonderem Lobe hervorgehoben werden. Diese Musik ist von ungemein poetischem Reiz; sie erntete den größten Beifall.

Zu erwähnen bleibt nur noch, daß von den hiesigen Musikern zwei auch als schaffende Künstler in der neuesten Zeit fleißig arbeiten: Adolf Jensen und Louis Köhler, letzterer besonders auf dem Gebiete der musikalischen Didaktik, auf welchem er sich bekanntlich die größte Anerkennung erworben hat. Auch als musikalischen Schriftsteller müssen wir ihn um so mehr hervorheben, als außer ihm von diesem Zweige des Schriftstellerthums hier wenig zu merken ist.

Musopolus.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Weimar. Am 1. Septbr. veranstaltete Musik-Dir. Stör mit den vereinigten hiesigen Männergesangvereinen ein Concert zum Besten der durch Wassersnoth Verunglückten im Eisenach'schen. Zur Aufführung kamen: „Ein feste Burg ist unser Gott" von Luther, arrangirt von C. Montag, Hymne des Herzogs Ernst, Schillermarsch von Meyerbeer, „Liebesfreiheit" von Marschner, Chor aus der „Zauberflöte" von Mozart, Chor aus den „beiden Geizigen" von Grétry, Concert-Polonaise von C. Stör, „Was ist

des Deutschen Vaterland“ von G. Reichardt (Instrumentation von C. Götze). Genügte auch nicht Alles strengeren Anforderungen — womit wir aber dem Dirigenten, der die Vorproben mit größter Sorgfalt geleitet hatte, nicht den leisesten Vorwurf machen wollen —, so waren die Leistungen doch im Ganzen gelungen; die drei letzten Nummern des Programms wurden enthusiastisch aufgenommen und mußten wiederholt werden. Die Instrumentalsätze wurden von Mitgliedern der Hofcapelle, des Großherzogl. Militairmusikcorps und dem Stadtmusikcorps ausgeführt. Die Betheiligung des Publicums war eine recht ansehnliche. Aufgefallen ist uns, daß wir hierbei nicht Gelegenheit hatten, Einiges von Fr. Liszt's zahlreichen Männerchören, z. B. das mit Recht so beliebte „Weimars Volkslied“, und Instrumentalmärschen zu hören. — Daß auch von anderen Seiten endlich anerkannt wird, wie an öffentlichen Bildungsanstalten, als Seminarien, Gymnasien ꝛc., auf das historische Element in der Musik vorzügliches Gewicht zu legen sei, documentirt u. A. ein Aufsatz in dem „Weimarischen Sonntagsboten“, welcher sich sehr befriedigt darüber ausspricht, daß die weimarischen Lehrer neben praktischer Pflege der kirchlichen Tonkunst auch der Geschichte derselben ihre Aufmerksamkeit zuwenden. Die Seminarbildung habe diesen wichtigen Gegenstand bisher leider sehr vernachlässigt. — Sicherem Vernehmen nach erhält übrigens unser Seminar mit nächstem Jahre eine neue Classe, an welche ein neuer Musiklehrer berufen werden wird. A. W. G.

Lenzburg (in der Schweiz). Bei flüchtiger Skizzirung der seit Jahresfrist stattgehabten musikalischen Darbietungen unserer Stadt gedenke ich zunächst des Jugendfestes am 16. Juli und der Feier des protestantischen Hülfsvereins am 22. September 1861. Wenn man auch grundsätzlich musikalischen Aufführungen, bei denen Musik nicht Selbstzweck ist, nicht das Wort reden darf, so muß man doch wiederum, unter gewissen Verhältnissen, jeden Anlaß willkommen heißen, wo das Publicum zur Musik herangezogen werden kann. Wohlthätigkeitsrücksichten und praktische Zwecke überhaupt haben gar oft den wesentlichen Impuls zur Hebung der musikalischen Zustände eines Ortes gegeben. Beim ersten Feste gelangten außer Gesängen der Schuljugend Festouverture in D von Franz Lachner, Choralmotette von Rolle, Gloria von Haydn und Chor aus „Absalon“ von Fr. Schneider zur Aufführung. Die zweite Feier wurde verschönt durch den Vortrag von Soli und Chören aus Mendelssohn's „Paulus“. Wirklich erhebend bei derselben war, daß die Gemeinde gemeinschaftlich mit dem Gesangverein als lebendige Orgel mit tausend Registern — abwechselnd ohne Orgel — die Kirchengesänge ausführte. Gewiß ein anerkennenswerthes Beispiel für alle Gesangvereine, ihre geübte Kunst ins Leben treten zu lassen und den allgemeinen Kunstsinn beleben, fördern und veredeln zu helfen. — Aus den Programmen der drei Abonnementconcerte nenne ich Ihnen: „Das neue Paradies“, Oratorium von Ernst Reiter, „Die Hochzeit der Thetis“ von Löwe, eine Arie mit Quartett, Chor, obligater Clarinette und Orchester aus einem neuen Oratorium von Knoch, welches nach seiner nahe bevorstehenden Vollendung hier zuerst zu Gehör kommen wird, die Concerte in C von Beethoven und in F für Piano und Orchester von Weber. Von Virtuosen besuchten uns Alfr. Jaell, der Flötist Terschak und die Violinistin Sophie Humler, welche von den HH. Munzinger (Pianist) und Landolt (Tenorist) unterstützt wurde. — Beim diesjährigen Jugendfeste am 11. Juli gelangten zur Aufführung: Ouverture (God save), Cantate (mit Orchester und obligater Orgel) und Chöre aus „Absalon“ und „Pharao“ von Fr. Schneider, Festcantate nach Worten der Schrift von G. Rabe. — Am 11. Mai hatten sich sämmtliche Orchestervereine des Cantons Aargau zu einer größeren Production unter Leitung des hiesigen Musik-Dir. G. Rabe in Schinznach vereinigt; außer der Eroica wurde u. A. auch eine Ouverture von A. Walter in Basel vorgeführt. Uebrigens constituiren sich dieselben noch im Laufe dieses Jahres statutarisch zu einem Cantonalverein, der alljährlich in der zweiten Woche des Mai eine Aufführung veranstalten wird, in deren Programm stets auch die lebenden Componisten Berücksichtigung finden sollen. Z.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Gounod wird zur Aufführung seiner „Königin von Saba“ in Darmstadt erwartet. — Johannes Brahms befindet sich zur Zeit in Wien.

Th. Wachtel, der sich an der Berliner Friedrich-Wilhelmstadt noch zu einem zweiten Gastrollencyklus hatte bereit finden lassen, begiebt sich Ende d. Mts. zunächst wieder nach Petersburg.

Der bekannte Wiesbadener Baritonist Carl Schneider ist für die deutsche Oper in Rotterdam engagirt worden.

Am 22. d. Mts. gab der kais. russische Hofconcertmeister und Kammervirtuos des Sultans, Nicolas Dmitrieff Ritter v. Swetschin, im Meinhold'schen Saale zu Dresden ein Concert, bei welchem er von der Pianistin Frl. Katharina Summ aus Prag und der Sängerin Frau Johanna Schubert unterstützt wurde. Letztere ist die Gattin und Schülerin des zur Zeit als musikalischer Kritiker beim „Dresdner Journal“ fungirenden Hrn. Louis Schubert.

Musikfeste, Aufführungen. Die elfte Aufführung der Singakademie zu Altenburg am 13. d. Mts. brachte Haydn's „Schöpfung“. Die Soli waren vertreten durch die Frls. Büschgens aus Leipzig und Elßig, sowie die HH. Carl Toller, Junghanns und Dähne. Dr. Stade studirt bereits zur nächsten öffentlichen Production Schumann's „Paradies und Peri“ ein.

Am 17. d. Mts. eröffnete der „musikalische Verein“ in Gera mit seinem 49. öffentlichen Concerte die diesmalige Saison. Als Solistin wirkte Frl. Marie Büschgens, zur Zeit in Leipzig, mit, welche u. A. Lieder von Schubert und Kirchner sang; außerdem gelangte Schubert's „Am Meer“ im Arrangement für Orchester und Chor von W. Tschirch zur Aufführung.

Am 28. v. Mts. kam im Theater zu Frankfurt a. M. zum ersten Male Liszt's „Tasso“ zur Aufführung, welchem die Vorführung des Goethe'schen „Tasso“ folgte.

Neue und neueinstudirte Opern. Ueber die am 4. d. Mts. stattgehabte erstmalige Aufführung der selteneren „Iphigenie in Aulis“ von Gluck an der Dresdner Hofbühne entnehmen wir dem „Dr. J.“ Folgendes: „Frau Krebs-Michalesi (Klytämnestra) und Hr. Mitterwurzer (Agamemnon) hatten die dramatischen Höhepuncte der Oper inne, und entledigten sich beide Künstler ihrer schwierigen Aufgaben auf das Allervortrefflichste. Bei Beiden gingen charaktervoller Gesang mit plastischer Darstellung Hand in Hand, daher der Erfolg ein vollständiger. Die Iphigenie der Frau Jauner-Krall athmete in den rein lyrischen Stellen Gefühlswärme und Lieblichkeit in der Ansprache des Tones, daher die erste Arie „der Ruf an Achill“ und der Abschied von demselben im dritten Acte zur schönsten Geltung kamen; die Stellen hingegen, welche hochdramatischen Anlauf nehmen, liegen außer dem Bereiche ihrer Individualität und treten daher weniger günstig hervor. Ebenfalls hätte die Stelle „O fließt, ihr heißen Thränen“ in der Arie des ersten Actes — eine der schönsten Stellen der Oper — bei langsamerem Tempo (Lento assai steht vorgeschrieben) und in innigerer Auffassung eine größere Wirkung erzielt. Hr. Tichatschek (Achill) fand sich besonders mit den feurigen Stellen und den Recitativen seiner Gesangspartie auf eine vortreffliche Weise ab. Die Partie selbst steht an Wirkungsfähigkeit den drei zuerst besprochenen Partien um ein Bedeutendes nach. Der Kalchas des Hrn. Freny war, abgesehen von kleinen Intonationsschwankungen in der Höhe, ebenfalls zufriedenstellend. Die kleineren Partien vertraten entsprechend Frl. Baldamus (Artemis), die HH. Weiß (Heerführer) und Hablawetz (Arkas). Für die fast durchweg fein gegliederte und saubere Ausführung der Oper im Orchester sowol wie auf der Bühne müssen wir dem Dirigenten, Hrn. Capell-M. Krebs, die ehrendste Anerkennung zollen, ebendasselbe verdient Hr. Regisseur Schloß für die glänzende und wirksame Inscenirung der Oper. Orchester und Chor leisteten Treffliches. Von großem Reize waren die Klagelaute der Oboe in der großen Scene zwischen Agamemnon und Kalchas, ferner die wuchtige Ausführung des Allegro-Themas in der Ouverture von Seiten des verstärkten Streichquartetts ꝛc. Das Haus war in allen Theilen vollständig gefüllt.“

Am 5. October, als an dem Tage, an welchem vor hundert Jahren Gluck's „Orpheus“ im Theater nächst der Hofburg zu Wien zum ersten Male aufgeführt wurde, sollte im Berliner Opernhause eine Festvorstellung dieser Oper stattfinden; dieselbe ist jedoch auf den 6. October verschoben worden und wird Frau Jachmann-Wagner an diesem Abende noch einmal den Orpheus singen. — Ob wol Hr. Salvi in Wien sich dieses Jubiläums erinnert?

Louis Schubert's komische Oper „Das Rosenmädchen“, deren bevorstehende Aufführung am Dresdner Hoftheater wir bereits gemeldet, ist auch von der Hamburger Bühne angenommen worden. Sie wurde schon vor anderthalb Jahren in Königsberg mit Beifall gegeben.

In Breslau ging am 22. d. Mts. Wenzel Müller's komische Oper „Die Schwestern von Prag“ neueinstudirt in Scene.

Die erstmalige Aufführung der Oper „Wanda“ von Doppler am Wiener Hofoperntheater ist auf den 27. d. Mts. angesetzt.

Nach Berichten aus Frankfurt a. M. wäre R. Wagner Willens, in einiger Zeit auch noch seinen „Tannhäuser" mit dem dasigen Opernpersonal einzustudiren, wie er dies eben mit „Lohengrin" gethan.

Die Carlsruher Hofbühne bringt zum Geburtstage des Großherzogs Spontini's „Vestalin". Es ist nur löblich, wenn derartige Gelegenheiten benutzt werden, um classische Werke wieder ins Repertoire aufzunehmen und sie mit dem gebührenden Glanze in Scene zu setzen.

Im Pariser Augustberichte des Stuttgarter „Morgenblattes" wird uns endlich der wahre (?) Grund des langen Ausbleibens der „Afrikanerin" mitgetheilt. Das Gebäude der Großen Oper ist nämlich „sehr alt und sehr schmutzig"; in einem solchen Raume aber „läßt Meyerbeer seine „Afrikanerin" nimmermehr aufführen (wie anspruchsvoll die Schwarze sich geberdet!), und da er nicht mehr renovirt wird, so müssen wir uns gedulden, bis das neue Opernhaus fertig ist."

Die von uns in vor. Nr. erwähnte Oper „Zemire und Azor" von Grétry, Text von Marmontel, ist soeben an der komischen Oper zu Paris in Scene gegangen, und zwar debutirte als Zemire ein Frl. Baretti, bisher am Théatre lyrique. Bereits vor 15 Jahren war dies Werk, welches 1771 entstand, wieder ins Repertoire aufgenommen worden.

In Paris sollen Fioravanti's „Cantatrici villane" neueinstudirt werden; diese Reprise wird an der italienischen Oper gewiß eben so wenig Erfolg haben, als im Wiener Kärnthnerthortheater. Auch Mozart's „Cosi fan tutte", welche nun schon seit einigen Jahren den Parisern in Aussicht gestellt worden ist, verspricht Hr. Calzado aufs Neue.

In Paris ist die schon vor längerer Zeit von uns erwähnte Oper Semet's „Undine" erst jetzt am lyrischen Theater zur Aufführung gelangt.

Albert Ellmenreich, der Sohn der durch zahlreiche Operntexte bekannt gewordenen Friederike Ellmenreich und Componist der Operette „Der Schmied von Gretna-Green", hat eine neue Operette „Der Auferstandene" beendet. Auch der Schiller'sche „Taucher" ist zu einem Operntexte verarbeitet und von einem jungen Schlesier, W. Mannstädt, in Musik gesetzt worden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der bisherige erste Vicehofcapell-M. B. Randhartinger in Wien ist zum ersten Hofcapellmeister und in dessen Stelle Hr. G. Preyer aufgerückt; zum zweiten Hoforganisten wurde Hr. Rotter befördert.

Auf einstimmigen Antrag des Consistoriums hat der König von Würtemberg den Musikdirector am königl. Seminar und an der Hauptkirche zu Eßlingen, Christian Fink, dessen rühmlicher Thätigkeit wir öfter zu gedenken Gelegenheit hatten, zum königl. Professor ernannt.

Der Intendant der kaiserl. Theater in Petersburg, Hr. v. Saburow, ist von seinem Posten zurückgetreten und Graf Paul Schuwaloff zu seinem Nachfolger ernannt worden.

Literarische Novitäten. Soeben erschien bei Gustav Heinze in Leipzig „Der Ring des Nibelungen. Eine Studie zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Richard Wagner's" von Franz Müller in Weimar, dem Verfasser einer Brochure über „Tannhäuser" und der Schrift „R. Wagner und das Musikdrama".

Leipziger Fremdenliste. Im Laufe der letzten acht Tage besuchten uns die HH. Musikdirectoren F. Mücke und C. Schliebner aus Berlin, G. Rebling und Mühling aus Magdeburg, Stuckenschmidt aus Neiße und C. Kuntze aus Aschersleben, sowie Hr. Sarnighausen aus Breslau, Mitbesitzer der von A. Cranz begründeten und dann unter der Firma C. Scheffler daselbst bestandenen Musikalien- und Instrumentenhandlung, welche jetzt die Firma Jenke und Sarnighausen führt.

Vermischtes.

Aus der „Indépendance belge" erfahren wir das am 12. d. Mts. erfolgte Ableben der an den bekannten Pariser Advocaten Emile Ollivier, Mitglied des gesetzgebenden Körpers, vermählten Tochter Liszt's. Sie starb, 26 Jahre alt, im Wochenbette.

Der „Liederkranz" in Frankfurt a. M. brachte am 19. d. Mts. bei seiner allwöchentlichen geselligen Vereinigung Rich. Wagner eine sinnige Ovation, indem der Vorsitzende des Vereins den Ehrengast sogleich bei seinem Eintritte mit einer Ansprache begrüßte, die von den lebhaftesten Acclamationen begleitet war und welche der Gefeierte mit Worten des Dankes erwiederte. Männerchöre und Solovorträge der Sänger Hill, Hecht und Eppich, wie des Pianisten Aug. Buhl verschönten den Abend. Unter den Gästen befand sich auch Henri Vieuxtemps, dessen Landgut Dreieichenhain in der Nähe Frankfurts liegt.

Wir meldeten in Nr. 8, daß man am Dresdner Hoftheater die Versuche mit der vertieften Orchesterstimmung fortzusetzen gedenke. Um Vergleiche zu ermöglichen, sollen deshalb in nächster Zeit „Idomeneo" und „Armida" in der sogenannten Mozart-, „Tell" und „Euryanthe" in der Orchesterstimmung der Dresdner Hofcapelle aufgeführt werden. Die zu diesen Vorstellungen eingeladenen Generalintendanten, Theaterdirectoren und Capellmeister haben ihr Erscheinen in nicht geringer Anzahl bereits zugesagt.

Zum Sängertage in Coburg am 21. d. Mts. sind nach dem in der Versammlung erstatteten Berichte des Bureaus 68 Abgeordnete eingetroffen, welche 42 deutsche Sängerbünde mit 45,312 Sängern vertreten; auch ein Vertreter des deutschen Sängerbundes in den russischen Ostseeprovinzen war angelangt. Die Gründung des „Allgemeinen Deutschen Sängerbundes" ist bereits erfolgt.

Die „Ostdeutsche Post" läßt sich von einem Mozart-Feinde schreiben, der mit seltener Consequenz seine Abneigung gegen den Meister an den Tag legt. Es ist ein Baron Imhof, der in Salzburg vis-à-vis dem Standbilde des ihm Verhaßten wohnt. Schon bei Aufstellung desselben hatte er seine Antipathie offen zu erkennen gegeben, indem sein Haus das einzige war, welches nicht erleuchtet worden. Auch jetzt bei Gelegenheit des Künstlerfestes, bei welchem Mozart's Andenken mit großer Pietät gefeiert wurde, verwehrte Hr. v. Imhof jede Ausschmückung seines Hauses, welches finster das von Tausenden umstandene und enthusiastisch angerufene Standbild anschaute.

Frau Anna Eikoff, deren Tod wir in Nr. 11 meldeten, war die Tochter Emanuel Schikaneder's und dasselbe Mädchen, für welches Mozart die Partie des ersten Genius in der „Zauberflöte" schrieb. Von ihr wird erzählt, daß sie in der erwähnten Rolle einmal im Tacte gefehlt, sich aber sogleich wieder zurechtgefunden habe, worauf Mozart nach dem Schlusse des Actes hocherfreut dem Kinde auf die Schulter klopfte und sagte: „Bravo, Nanerl, bravo! Aus Dir kann was werden." Sie wurde auch in der That eine brave Sängerin, erblindete aber in ihren späteren Lebensjahren und lebte in den kümmerlichsten Verhältnissen, bis ihr vor vier Jahren König Maximilian von Baiern einen Jahrgehalt von 300 Gulden anwies.

Der großherzogl. Hofbibliothek in Carlsruhe sind kürzlich die wohlerhaltenen Partituren von etwa 20 Opern und Balleten Lully's, unter diesen seine „Alceste" und seine erste Oper „Kadmus", ebenso auch Opern seines Schülers Colasse einverleibt worden, welche man bei Durchsuchung alter Registraturen im Bereiche der großherzogl. Hofverwaltung aufgefunden hatte.

Ein Orchestermitglied des Victoriatheaters in Berlin machte am 14. d. Mts. die unangenehme Bekanntschaft eines Pferdefußes. Beim Aufmarsch des Turnerzuges in „Berlin bei Nacht" wurde das Pferd des Führers scheu, jedenfalls, weil es einer Gasflamme zu nahe gekommen war. Zwar sprang der Reiter sofort herab und hielt das Thier fest; dennoch aber fiel es mit den Hinterfüßen von der Bühne ins Orchester und verletzte einen der Musiker nicht unerheblich. Auch einige Instrumente wurden von dem vierbeinigen Virtuosen maltraitirt.

Auch in Italien scheint die herabgesetzte Pariser Orchesterstimmung Eingang zu finden; die von der Verwaltung der königl. Theater ernannte Commission hat sich nämlich für die Annahme derselben erklärt. — Die Intendanz des Opernhauses in Berlin hat die bei Einführung der tiefen Orchesterstimmung erforderlichen neuen Blasinstrumente bereits ankaufen lassen.

Die überlebensgroße Büste Beethoven's, von Gasser modellirt, welche der Heiligenstädter Verschönerungsverein bestellte und für den bekannten Beethoven-Weg zwischen Heiligenstadt und Grinzing (bei Wien) bestimmte, ist bereits gegossen und wird demnächst vollendet sein.

Nekrologe.

† C. H. Schellenberg.

Christian Hermann Schellenberg, geboren am 10. November 1816 und gestorben am 31. August 1862, war zuletzt Organist an der Nicolaikirche zu Leipzig. Was er als Orgelspieler Rühmliches leistete, steht in gutem Andenken; als Tonsetzer für sein Instrument hat er namentlich durch seine drei großen Phantasien (Op. 8 über „Ein feste Burg ist unser Gott", Op. 10 „Zu Seb. Bach's hundertjährigem Gedächtnißtage", und Op. 13 Cmoll) sich Anerkennung erworben. Der Musikwissenschaft diente er seiner Zeit durch Aufsätze und Kritiken in den „Signalen", in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" und in diesen Blättern. Dies die Beziehungen, welche seinem Namen über den Umkreis seiner Vaterstadt Leipzig hinaus Beachtung und Theilnahme zuwendeten. Am Orte selbst zählte er als Organist zu den Besten seines Faches und galt außerdem als einer der eifrigsten und zuverlässigsten Correctoren. Als solcher war er seit Jahren unermüdlich thätig; die Arbeiten in diesem Fache nahmen seine Zeit hauptsächlich in Anspruch und waren ihm nach und nach zum Bedürfniß, fast zur Leidenschaft geworden. Sein Temperament trug dazu bei, daß er den Verdrießlichkeiten und Beschwernissen, welchen der Corrector unterliegt, oft allzusehr nachhing und sein ganzes Thun und Trachten mit ihnen in einer Weise verkettete, die, ihm selbst am wenigsten zuträglich, auch Anderen oft unleidlich erscheinen mußte. Ich kann auf sein Leben nicht ohne Wehmuth zurückblicken, denn er fühlte sich kaum jemals durch diese Thätigkeit sattsam erfreut und hat sich viel gesorgt, gehärmt, geärgert: Alles aber, zur Ehre sei es ihm nachgesagt, aus Liebe zur Sache, aus Verehrung gegen die Meister, deren Werke er unter den Händen hatte, aus treuem Pflichtgefühle gegen Die, welche ihn mit dergleichen Arbeiten betraut hatten. Zeugniß dieser sehr schätzenswerthen Wirksamkeit geben u. A. viele Partituren Mendelssohn's, die ersten vier Jahrgänge der Ausgabe der Bach-Gesellschaft und die drei letzten Jahrgänge der Händel-Ausgabe. Sein Leben im Ganzen betrachtet, wird Jedermann beistimmen: er hat redlich gestrebt und gewirkt bis an das Ende seiner Tage, es drängte und trieb ihn unaufhörlich, zu arbeiten und zu schaffen in Hingebung an die Kunst, der er sich frühzeitig gewidmet und im Bewußtsein ihres hohen Berufes treu immerdar erhalten hatte. Als Mensch war Schellenberg bieder und ohne Falsch; Manches, was den Umgang mit ihm erschwerte, ist auf Rechnung der Krankheit zu setzen, deren Keim er wol seit langer Zeit in sich getragen hatte. Seien daher diese Zeilen der Erinnerung an ihn gern aufgenommen! — Sein Begräbniß fand am 3. September statt; nächst den Leidtragenden begleiteten die meisten seiner Amtscollegen und eine kleine Zahl von Kunstgenossen ihn auf dem letzten Wege. Die Thomaner sangen mit rühmenswerthem Ausdruck; nach ihren milden Klängen schloß sich die Erde über dem Sarge des Entschlafenen. Sein Grab stößt unmittelbar an das Carl Zöllner's.

A. Dörffel.

---

† Adolf Bergt.

Am 29. August d. J. machte der Musiklehrer Adolf Bergt in Chemnitz freiwillig seinem Leben ein Ende. Wenn wir hier dem Geschiedenen ein Gedenkblatt weihen, so sind wir von der innigen Ueberzeugung durchdrungen, daß der Mensch und der Künstler dessen völlig würdig sei.

Bergt wurde im Jahre 1822 zu Altenburg geboren und war der einzige Sohn des vor etwa 18 Jahren heimgegangenen, wackern herzoglichen Musikdirectors Benjamin Fürchtegott Bergt. Die erste Erziehung des Knaben leitete vorzüglich die strenge Mutter, die keinen sehnlicheren Wunsch hatte, als daß sich der Knabe, bei dem sich vortreffliche geistige Anlagen zeigten, dem geistlichen Berufe widmen möchte. Er besuchte deshalb schon frühzeitig das Gymnasium zu Altenburg, wo er unter ausdauerndem Fleiße und rastlosem Eifer bis Secunda aufrückte. Neben seinen Studien zeigte er entschiedenes Interesse für die Musik. Er spielte besonders Violine, Fagott, Pianoforte und Orgel und machte auch die ersten Versuche in der Composition, unter welchen ein Quartett für vier Fagotts besonders erwähnenswerth ist. Die wachsende Liebe zur Tonkunst verdrängte jedoch bald gänzlich jede andere Beschäftigung. Im 16. Jahre verließ Bergt das Gymnasium und wurde vom Vater, der sich innig über die Entwickelung des musikalischen Talents seines Sohnes freute, nach Chemnitz zum Musikdirector Mejo gebracht, um sich in dessen Orchester weiter auszubilden. Hier bewies er einen rastlosen Fleiß. Zu dem Erwachen der eigenen Kraft gesellte sich die Nothwendigkeit, durch eigenes Studium sich den Weg zu weiterer Ausbildung zu bahnen. Diese Periode war wol die schönste und sonnenhellste seines Lebens. Ihm lächelte damals die Tonkunst mit ihren heiteren und ernsten Melodien gleich einem wolkenreinen Himmel. Sein fortgesetztes eifriges Studium ließ ihm eine anerkennungswerthe Tüchtigkeit erreichen. Im Herbste 1847 entschloß sich Bergt, behufs höherer musikalischer Ausbildung nach Leipzig zu gehen. Leider war kurz vorher Mendelssohn, von dem er ein höchst ehrendes Zeugniß über seine musikalische Tüchtigkeit auf Grund einer im 19. Jahre componirten Sonate für zwei Pianoforte erhalten hatte, gestorben. Sein Aufenthalt daselbst währte circa zwei Jahre, in welcher Zeit auch die meisten seiner musikalischen Werke entstanden. Von den neun im Druck erschienenen Compositionen sind eine Phantasie in Cmoll und zwei Capriccios zu vier Händen (Hmoll und Amoll) die bedeutendsten. Namentlich sind die letzteren nach Form und Inhalt Meisterstücke. Ursprüngliche Erfindungskraft, tiefes musikalisches Wissen, genaue Kenntniß seines Instruments und eine demgemäße richtige Behandlung desselben drücken allen seinen Werken den Stempel wahrer Künstlerschaft auf. Soweit uns bekannt, existiren noch von ungedruckten Compositionen außer jenem Quartett für vier Fagotts eine Concert-Ouverture für großes Orchester, ein Quintett für Blasinstrumente und zwei Trios für Fagott. Den vielfachen Aufforderungen, moderne Salonstücke für Clavier zu schreiben, kam er nie nach.

Im Jahre 1849 kehrte Bergt nach Chemnitz zurück, trat wieder in das Orchester ein und gab Unterricht im Clavierspiel. Er verband in seinem Unterrichte Deutlichkeit und Klarheit mit einer Gründlichkeit und methodischen Gewandtheit, die, wie bekannt, in vielen Fällen mit erwünschten Erfolgen gesegnet waren. In jener Zeit trat er wiederholt in den Mejo'schen Abonnementconcerten als Clavierspieler auf, spielte auch in Freiberg unter dem Musikdirector Anacker, welcher von ihm mit der größten Achtung sprach und ihm das Zeugniß eines bedeutenden Künstlers gab.

Bergt besaß neben seinen Fertigkeiten auch die umfassendsten literarischen Kenntnisse auf musikalischem Gebiete, war überhaupt ein reich begabter Mensch. Bei allen diesen Vorzügen blieb er anspruchslos und bescheiden; nie machte er in dem Umgange mit seinen Collegen und Freunden seine Ueberlegenheit in einer Wissenschaft oder Fertigkeit geltend; selbst sein Tadel war harmlos und frei von bitteren Zusätzen. Wie er dachte und glaubte, so redete er, so daß ihn seine Freunde stets als einen Mann strenger Rechtlichkeit und reifer Ausbildung achteten.

Von seiner edeln Denkungsart zeugt auch die dankbare Gesinnung und Anhänglichkeit, welche er fortdauernd gegen seine Eltern und Geschwister hegte. Nicht allein, daß er seine von einer mäßigen Pension lebende Mutter mit seinen Ersparnissen wesentlich unterstützte, er bestritt auch den größten Theil der Kosten, welche die Ausbildung einer älteren Schwester auf dem Conversatorium zu Leipzig erheischte. Trotz dieser Ausgaben hat er immer noch ein kleines Capital den Seinigen hinterlassen.

Schon in früheren Jahren schloß sich Bergt vom gesellschaftlichen Verkehr ab, darum blieb er in vielen Dingen unbeholfen; und so sicher er in seinem Fache war, so unsicher war er im geselligen Leben. Er fühlte wohl, daß er in Chemnitz nicht an seinem Platze war, und doch hatte er auch den Muth nicht, sich aus dieser für ihn aussichtslosen Lage herauszuarbeiten. Daß dieser Zustand auf seine Stellung zum socialen Leben und auf seine Gemüthsbewegungen nicht ohne Einfluß blieb, war ganz natürlich. Es offenbarte sich bei ihm immer mehr eine düstere Stimmung, die in den letzten Jahren durch eine zeitweilig auftretende Krankheit noch mehr vergrößert wurde. Sein Lebensmuth schwand, sein Mißmuth wuchs von Jahr zu Jahr. Er suchte sich zu zerstreuen, fand aber nicht immer die rechten Mittel. Daß diese Unzufriedenheit mit sich selbst, diese Aussichtslosigkeit ihn zu dem traurigen Schritt am 29. August bestimmt haben mag, ist wol die richtigste psychologische Annahme.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Vierstimmige Gesänge für gemischte Stimmen.

Beethoven, Op. 43. Sechs geistliche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für gemischten Chor a capella gesetzt von H. Giehne. Leipzig, Rieter-Biedermann. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Stimmen einzeln à 6¼ Ngr.

Es ist jedenfalls ein glücklicher Gedanke, diese Lieder in vierstimmiger Bearbeitung erscheinen zu lassen. Denn wenn sie auch bereits hinlänglich bekannt sind, so dürfte doch ihr Kreis noch kein so allgemeiner sein. Durch die Bearbeitung a capella für Chor wird ihre Verbreitung gewiß eine bei Weitem größere Ausdehnung erhalten, so daß ihnen neue Freunde zugeführt werden. Mancher wird sie nur ihrem Namen nach kennen. Der Verfasser der Bearbeitung sagt, daß sie ihre Entstehung theils einer persönlichen Neigung, theils einem kirchlichen Bedürfnisse verdanken. Sie waren ursprünglich nur für die großherzogliche Hofkirchenmusik in Carlsruhe bestimmt. Nicht nur verdient der Verfasser die Anerkennung, daß er sie weiteren Kreisen zugänglich gemacht, sondern insbesondere auch rücksichtlich der Art und Weise, wie er seine Aufgabe gelöst hat. Er beweist sich sowol als einen vorzüglich dazu geeigneten Musiker, als auch mit dem nöthigen Grade von Pietät ausgerüstet, die dem großen Meister entgegenzubringen ist. Gewiß werden diese Lieder in dieser Bearbeitung Vielen eine willkommene Gabe sein, da sie kirchlichen Zwecken vorzüglich entsprechen, und es würden die Herren Cantoren, die leider immer noch in ihrer großen Mehrzahl elende Machwerke von Nachtretern der Mozart-Haydn'schen Kirchenmusiken aufführen, viel besser thun, wenn sie zu diesen Liedern griffen, vorausgesetzt, daß die Kirchenchöre wirklich so geschult sind, daß sie diese Aufgabe in anständiger Weise lösen können. Eigentliche Schwierigkeiten haben sie nicht, aber gut herangebildet muß der Chor sein, wenn sie in ihrer tiefen musikalischen Bedeutung zur Geltung kommen sollen.

Moritz Brosig, Op. 33. Zwei lateinische Motetten (No. 1. Graduale: Gloria et honor coronant Eum. No. 2. Offertorium: Salvum fac Regem) für 2 Chöre. Breslau, Leuckart. Partitur und Stimmen 17½ Ngr. Stimmen apart Pr. 10 Ngr.

Obwol Gelegenheitswerk, zum Krönungstage des Königs von Preußen componirt, erhebt es sich doch über das gewöhnliche Niveau der Gelegenheitscompositionen. Es ist nicht blos technisch gut und wirkungsvoll geschrieben, sondern athmet auch einen der Feier entsprechenden kirchlichen Geist, wenn schon die Erfindung nicht bedeutend genannt werden kann. Das Werk wird sich auch bei anderen passenden Gelegenheiten aufführen lassen. Schwierigkeiten sind nicht vorhanden; es ist sehr fließend und sangbar geschrieben.

Für Männerstimmen ohne Begleitung.

H. A. Schurig, Hymne für vollen Männerchor ohne Begleitung. Dresden, B. Friedel. Partitur und Stimmen 20 Ngr. Partitur allein 10 Ngr. Stimmen 10 Ngr.

Sonderbar ist die Benennung „voller Männerchor". Wie viel Stimmen gehören wol nach des Componisten Ansicht zu einem halben Männerchor? Sechszehn Stimmen bei vierstimmiger Harmonie bilden auch schon einen vollen Chor, der vielleicht bisweilen eine größere Wirkung erzielt, als zweihundert mit so und so viel wilden Schreiern. Jedenfalls meint der Componist einen stark besetzten Chor; aber auch gegen diese Bezeichnung machen sich Bedenken geltend. Ist das Werk gut und wirkungsvoll, so wird es seine Geltung erhalten, wenn auch der Chor weniger stark besetzt ist; taugt es aber Nichts, so werden die Stimmenmassen seine Nichtigkeit nicht verdecken. Wirkt etwa eine Beethoven'sche Symphonie nach ihrer geistigen Bedeutung weniger, wenn sie von einem Orchester von 40 Mann ausgeführt wird, als von hundert? Man hört so oft Componisten sagen: „ich habe das Werk für Massen geschrieben". Ins verständliche Deutsch übersetzt, heißt das: mein Werk taugt eigentlich nicht viel, aber die Massen müssen es retten, eine colossale Stimmenmasse wird damit schon wirken. Nein, meine Herren, das ist nicht der Fall. Bei großen Männergesangsfesten habe ich immer bei solchen Compositionen das Gegentheil bemerkt. Es ist das blos eine musikalische Inscenirung des Lustspiels „Viel Lärmen um Nichts". Die Schwächen dieser Hymne liegen in der geringen musikalischen Erfindung; die guten Seiten in der geschickten und fließenden Behandlung der Stimmen. Wo aber kein rechtes Leben vorhanden ist, da kann auch weder die gefeilteste Form dasselbe zur Geltung bringen, noch eine volle Chormasse. Compositionen dieser Art haben darin das gleiche Schicksal, wie sogenannte Gedichte, die einen wohllautenden Versbau haben, aber Nichts weniger sind als Gedichte. Man liest sie und legt sie, ohne eine Spur von Eindruck dabei empfunden zu haben, bei Seite.

E. Klitzsch.

Concertmusik.

Partituren.

Bach, Carl Philipp Emanuel, 4 Orchester-Symphonien. Leipzig und Berlin, Bureau de Musique, C. F. Peters. Pr. à 1 Thlr.

Es sind von diesen Symphonien bis jetzt nur drei erschienen, Nr. 1 in Ddur, Nr. 2 in Esdur und Nr. 3 in Fdur. Die Herausgabe der vierten hat die Verlagshandlung unterlassen, obgleich wir für die Besprechung schon seit Jahr und Tag darauf gewartet. Freilich hat von den drei vorliegenden nur die erste eine größere Theilnahme gefunden, während das geschätzte Bureau für alle ein gleiches Interesse voraussetzte, um später sowol das Erscheinen der vierten, wie auch eine treffende Auswahl der verschiedensten Compositionen desselben Componisten davon abhängig zu machen. Lasse es sich in seinem Vorhaben wenigstens bezüglich der vierten Symphonie nicht abschrecken; schon das Titelblatt verspricht ja vier Symphonien. Auch das Vorwort des Herausgebers Espagne weist auf die vollständige Ausgabe hin, indem es u. A. sagt: „Diese vier verschiedenen Symphonien sind im Jahre 1776 componirt und unter folgendem Titel 1780 gedruckt erschienen: „Orchester-Symphonien mit zwölf obligaten Stimmen: 2 Hörnern, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Violinen, Bratsche, Violoncell, Flügel und Violon. Sr. königl. Hoheit Friedrich Wilhelm von Preußen unterthänigst gewidmet von C. Ph. E. Bach, Capellmeister und (?) Musikdirector in Hamburg. Leipzig, im Schwickert'schen Verlage. 1780." " Was nun die drei Symphonien selbst betrifft, so mag allerdings die erste die frischeste sein; da sie aber auch die in Leipzig und Berlin zuerst wieder hervorgesuchte war, so nahm sie das Hauptinteresse, welches für uns freilich immer vorwiegend ein geschichtliches bleiben wird, den anderen voraus. Unter denselben günstigen Umständen dürfte indeß die dritte eine gleiche Wirkung erzielen, da sie an Leben und Frische jener wenig nachsteht, an Kraft und Kern sie aber überbietet. Die zweite hingegen würde schon wegen ihres letzten Satzes eine weniger allgemeine Theilnahme finden, obgleich sie in ihrer Weise eben so Bedeutendes bietet, als die übrigen. Das Haupthinderniß einer weiteren Verbreitung sämmtlicher Symphonien mag aber darin liegen, daß sie in der Form und im Styl, ja selbst im Ausdruck sich fast ganz gleich sind. Selbst das rhythmische Leben bewegt sich in allen fast gleichmäßig. Die drei Sätze bestehen aus einem Allegro, Largo oder Larghetto und Presto, wovon nur die zweite durch einen langsameren Schlußsatz abweicht. Alle drei Sätze sind durch einen modulatorisch berechtigten Uebergang zusammengefügt, und zwar so, daß jede der Symphonien vom Anfang bis zum Ende ununterbrochen vorübergeht. Es erinnert diese Art und Weise, welche also hiernach eine schon sehr alte ist, unwillkürlich an die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Symphonie. Selbst die harmonische Satzweise veranlaßt einen solchen Vergleich. Die erste Symphonie Bach's ist in Ddur, der Mittelsatz aber ganz Esdur. Welche Berechtigung findet diese Tonart mitten in Ddur? In der zweiten und dritten hat Em. Bach derartige har-

monische Entfernungen jedoch wieder fallen lassen und geht auf ein einheitlicheres Verhältniß zurück. Wer bürgt ferner dafür, wenn der Componist noch länger gelebt, ob er nicht auch die zusammengezogenen drei Sätze aus einander gerissen hätte, um jedem einen bestimmteren Ausdruck, ja festere Form zu geben? Haydn zerbrach sie, Schumann versuchte sie nur wieder an einander zu reihen, Liszt fing damit an, ward aber durch den gewaltigen Stoff seiner Faust-Symphonie genöthigt, sie wieder zu sprengen. — Obgleich nun das Hauptstreben der neuesten Richtung nicht in dem Formellen und Harmonischen allein beruht, so hat doch diese Richtung mit Bach Das gemein, daß sie, wie er, nach neuem Leben und neuen Formen in der Kunst strebt. Die vorliegenden Werke Em. Bach's sind ein wahrer Spiegel der Uebergangsperiode aus der alten in die neuere Zeit. Während sie einestheils in dem Figurenwesen an dem alten strengen, zweistimmigen Satz noch festhalten, weisen sie anderntheils schon die melodischen Bilder auf, wie sie Mozart weiter führte und gestaltete. Die Familie Bach wird im Bereiche der Kunst wol für immer einzig dastehen; denn während der Vater, was bis auf ihn geleistet worden war, bis zum Gipfel erhob, legte der Sohn die ersten Bausteine zu einem neuen Riesengebäude, zu dem der Symphonie.

E. P.

Kammer- und Hausmusik.

Für Physharmonika (Melodium).

F. W. Markull, Op. 82. *Album pour l'Orgue Mélodium ou Physharmonica. Douze Morceaux caractéristiques.* Mayence, Schott. Pr. 2 Fl. 24 Kr. En 2 Suites, chaque Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Wir dürfen diese Stücke nicht nur wegen ihres gut musikalischen Gehaltes, sondern auch deshalb empfehlen, weil die Phantasie sich hierin speciell für das Instrument gegeben und so wirkliche Physharmonika-Originalmusik producirt hat. Der Componist scheint sich diesem Werke mit besonderer Liebe gewidmet zu haben, denn überall findet man Stimmung und Klangreiz. Besonders gefallen dürfte Nr. 2 „O sanctissima" in seiner hübschen Durchführung; Nr. 6 „Loreley-phantasie"; Nr. 10 „Elegie"; Nr. 12 „Airs russes, Fantaisie". Die Spielart ist bequem und die Setzweise eine dem Musiker angenehme, nämlich musikalisch fesselnde. Wo eine Physharmonika steht, sollte man Markull's Album wohl beachten.

L. K.

Instructives.

Für Gesang.

F. A. Schulz, Gesangsschule, vorzugsweise bestehend aus Vocalexercitien mit Pianofortebegleitung, oder Methode, die Stimmen der Gesangsschüler mittelst geeigneter Vocalübungen richtig auszubilden und auf das spätere Singen der Lieder systematisch vorzubereiten. Leipzig, Merseburger. Pr. 1 Thlr.

Das Werkchen ist sehr zu empfehlen. Obwol es durchaus nicht an derartigen Anleitungen mangelt, so dürfte doch diese Gesangsschule — die natürlich nicht für den Kunstgesang berechnet ist — rücksichtlich ihrer planmäßigen Anordnung und verständlichen Lehrmethode vorzugsweise geeignet sein, die angehenden jugendlichen Sängerinnen auf einen richtigen Weg zu leiten.

E. Klitzsch.

Für Pianoforte.

Louis Köhr, Op. 24. Der Triller. Acht Uebungsstücke für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. ?

Der Verfasser will sein Werkchen als einen Vorläufer zu den Triller-Etuden von Clementi, Cramer, Ch. Mayer, Döhler, Ant. Krause u. A. angesehen wissen. Die meisten Nummern sind in Form von Uebungsstücken geschrieben, welche, obgleich der Studienzweck immer als Hauptsache hervortritt, dennoch das Angenehme mit dem Nützlichen in pädagogisch umsichtiger Weise verbinden. Daß beide Hände die gleiche Berücksichtigung und Verwendung finden, bedarf kaum besonderer Erwähnung. Das Werkchen wird Lehrern und Schülern, die sich mit demselben bekannt machen wollen, eine willkommene Gabe sein und verdient, zur Benutzung empfohlen zu werden.

Robert Aßberg, Aquarellen. Heitere Tonbilder für jugendliche Clavierspieler. Langensalza, Schulbuchhandlung d. Th. L. V. Pr. ?

Theodor Krauß, Op. 33. Die Jahreszeiten. Vier kleine instructive, mit Fingersatz versehene Rondos für Pianoforte. Ebendaselbst. Pr. ?

Die „Aquarellen" sind für „jugendliche Clavierspieler" bestimmt, welche eine Octave bequem spannen können. Die Sächelchen sind handgerecht geschrieben und tragen ein oberflächlich heiteres Gepräge, sind im Uebrigen musikalisch ganz unbedeutend und können einen bildenden Einfluß auf die Musik treibende Jugend nicht ausüben. — Die instructiven Rondos von Th. Krauß werden ohne Zweifel ihre Absicht, jungen Clavierspielern „zur Uebung und Aufmunterung" zu dienen, erreichen. Der musikalische Gehalt ist nicht hoch anzuschlagen, das instructive Gepräge vorwaltend, die Schreibart correct und gefällig.

Für Guitarre.

F. A. Schulz, Op. 112. Kleine theoretisch-praktische Guitarreschule. Leipzig, Merseburger. Pr. 20 Ngr.

Das Werkchen enthält die nothwendigsten Materialien zur Erlernung dieses wenig gangbaren Instruments. Außer dem eigentlichen Uebungsmaterial bietet es eine Anzahl kleiner Stücke in Lied- und Tanzform, sowie einige Gesänge in den üblichsten Dur- und Molltonarten. Die Anweisung ist so anschaulich, daß Fanatiker der Guitarre auch ohne Lehrer sich leicht zurechtfinden und in kurzer Zeit eine bescheidene Fertigkeit fürs Haus, wie sie die „kleine Schule" anstrebt, aneignen können.

G. R.

Musik für Gesangvereine.

Für Männergesang.

F. W. Markull, Op. 79. Die Gunst des Augenblicks (Gedicht von Fr. v. Schiller) für vierstimmigen Männerchor, Solo und Harmoniemusik. Partitur und Singstimmen. Pr. Part. 22½ Ngr., Singstimmen 8 Ngr. Neu-Ruppin, R. Petrenz.

Zunächst sei bemerkt, daß dieses Männerchorstück auch ohne Begleitung auszuführen ist; der Componist hat es offenbar ohne Begleitung innerlich klingen gehört. Das Orchester, nur aus Bläsern bestehend, wirkt blos äußerlich hebend und füllend, nicht wesentlich zum Ausdruck der Idee beitragend. — Was nun die Composition anbetrifft, so ist ihr bei entsprechender Ausführung (ohne wie auch mit Instrumenten) ein guter, wenn nicht gar ein ungewöhnlicher Erfolg vor jedem einigermaßen gebildeten Publicum zu prophezeien. Die Musik ist wahr und lebhaft empfunden; sie schließt sich schön contrastirend in raschen Chor- und ruhigen Solosätzen der gedankenreichen, schwunghaften Dichtung an und singt sich vortrefflich. Einzelne Stellen voll Feuer und Begeisterung, die dem Componisten zu schönen Modulationen Veranlassung gaben, werden Sänger und Zuhörer besonders anregen. Im Tone der Musik ist Populäres und Künstlerisches glücklich verschmolzen; es klingt Alles ansprechend, ohne gewöhnlich zu sein; die Form ist klar und dabei doch musikalisch nobel. So empfiehlt sich denn das Werk (das Sr. Hoheit dem Herzoge von Gotha gewidmet ist) allen Sängervereinen.

L. K.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Merkke, Ed., Op. 1. Sechs Salonstücke für das Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. 2 Hefte. Heft I. 20 Ngr. Heft II. 22½ Ngr.

Hallberger's Salon auserwählter Original-Compositionen für das Pianoforte. Heft 8, 11 und 12. Stuttgart, E. Hallberger. Pr. à Heft 7½ Ngr.

Brähmig, Bernh., Op. 11. Libellen, zwei Clavierstücke. Leipzig, C. Merseburger. Pr. à 12½ Ngr.

Die sechs Salonstücke von Mertke sind überschrieben: „Burleske“, „Albumblatt“, „Scherzo“, „Stilles Glück“, „Etude“ und „Ländliches Charakterbild“. Ein wirkliches Salonstück findet sich unter sämmtlichen sechs Nummern nicht vor; dazu fehlt ihnen die formelle Abrundung und der feinere Schliff des Salontones. Was aber dem Componisten an Gewandtheit und Noblesse abgeht, sucht er durch emsige und fleißige Ausarbeitung zu ersetzen, so daß man voraussetzen möchte, sein Talent neige sich mehr der ernsteren Musik zu, als jener. Leider kämpfen im Vorliegenden beide Genres mit einander, so daß man eigentlich weder das eine, noch das andere vor sich hat. Dem Sinne der Ueberschriften entsprechen die drei letzten Nummern am glücklichsten, obgleich auch sie in dieser Beziehung Manches zu wünschen übrig lassen. Der Componist muß künftig bei seinen Arbeiten auf ausgeprägteren Styl achten, den angenommenen Charakter mehr festhalten. Dennoch verdient das Werk als Opus 1 eine freundliche Aufnahme; zugeeignet ist es Hrn. Prof. Moscheles. — Von Hallberger's „Salon“ enthält Heft 8: „Le Coup, Chanson à boire“ de Délioux und „Marche turque“ von Egmt. Fröhlich; Heft 11 und 12: „Bretska“ (Mazurka) von Eug. Ketterer, „Polonaise de Salon“ von A. Todt, „Ist es wahr“ von Mendelssohn und „Das Mädchen von Juda“ von Kücken, übertragen von W. Krüger, „Lied ohne Worte“ Nr. 2 von Josephine Lang und „Figaro“ (Grand Galop di Bravura) von Adolf Willema. Alle diese Original-Compositionen genügen mehr oder weniger den gewöhnlichen Ansprüchen an Salonmusik; meistens ist es eben nur die knappe Form, welche befriedigt und diese Stücke der Salonwelt zugänglich macht. Hervorragend ist eigentlich nur der türkische Marsch von Fröhlich. Wirklich originell in Melodie, Harmonie und Rhythmus, ist er zugleich auch sehr treffend von Charakter. Besonders zu erwähnen möchte noch der Galopp von Willema sein. Recht natürlich erfunden, muß man ihn eben so piquant als schwung- und effectvoll nennen; freilich macht er im Ganzen genommen doch nur viel Lärmen um Nichts. — Die „Libellen“ von Brähmig sind unter den vorstehenden Compositionen die gelungensten. Sehr anständig gehalten, entsprechen sie vollkommen dem, was sie sein sollen.

Theod. Leschetizky, Op. 24. *Deux Mazurkas pour Piano.* Leipzig und Berlin, Bureau de Musique. Pr. 22½ Ngr.

Wilh. Coenen, *Valse de Bravura p. l. Piano.* Rotterdam, de Vletter. Pr. 1 Fl. 80 Kr.

Wilh. Popp, Op. 196. Ricci-Galopp. Salonstück für das Pianoforte. Cassel, Luckhardt. Pr. 15 Ngr.

Ad. Golde, Op. 24. *La petite Coquette, p. l. Piano.* Berlin, T. Trautwein. Pr. 20 Ngr.

———, Op. 25. *Grande Valse p. l. Piano.* Ebendaselbst. Pr. 20 Ngr.

Leop. Brassin, Op. 2. *Bluette p. l. Piano.* Düsseldorf, Bayerhoffer. Pr. 17½ Ngr.

W. R. Nicholson, Op. 1. *Sans souci!* Mazurka brillante p. l. Piano. Berlin, Schlesinger. Pr. ½ Thlr.

Leschetizky wird seiner Muse mit diesen beiden Mazurkas gewiß Freunde und Verehrer erwerben; nicht nur das treffend Nationale des Tanzes ist bei ihm anziehend, auch der melodische Reiz sowie die eigenthümlichen harmonischen Wendungen werden fesseln. Diese Compositionen stehen den in dieser Gattung unvergleichlichen Werken Chopin's nur in poetischer Hinsicht nach. Manchen werden allerdings die ersten einleitenden Tacte von Nr. 1 in ihrer absonderlich harmonischen Darstellung vom Weiterspielen abschrecken, doch versuche man es nur, und man wird vollkommen dafür entschädigt. Erginge sich freilich der Componist vorzugsweise in solchen harmonischen Ausfällen, so müßten wir dieses Verfahren unbedingt als verfehlt bezeichnen; da er aber auch dem Wohlthuenden und natürlich Schönen mehr als blose Berücksichtigung schenkt, so verdient seine Gewandtheit und Eigenthümlichkeit in dieser Beziehung noch besonders hervorgehoben zu werden. — Der Bravour-Walzer von Coenen ist nicht ungeschickt in der Zusammenstellung seiner Hauptmotive, nur schade, daß diese zu wenig Originalität besitzen. In gewöhnlichen Saloncirkeln können Bravourspieler damit Effect erzielen. — Ebenso verhält es sich mit dem Ricci-Galopp von W. Popp; er möchte sogar noch schlagender sein als jener, da er nicht so übermäßig ausgesponnen ist. — Die Piècen von Golde haben etwas Gesuchtes, das ihrem sonst einnehmenden Wesen Abbruch thut und nur allenfalls bei „La petite Coquette“ eine gewisse Berechtigung findet. Sonst sind dieselben für den Spielenden sowol von Interesse wie von Nutzen. — Brassin's „La Bluette“ ist ein Funke, welcher sich bis zur Flamme ausbreitet, aber nicht zur geistigen. Obgleich das Thema natürlich und innig empfunden, erscheint es doch durch die Begleitung mehr verzerrt und kränklich. Das Ganze läuft auf eine Etude hinaus, deren Haupterforderniß ein perlender Anschlag und Eleganz ist; in dieser Weise gespielt, wird das Tonstück zünden, wenn auch nur äußerlich. — „Sans souci“ von Nicholson ist ein Opus 1 durch und durch. Der Componist hat es so recht ohne Sorgen in die Welt geschickt; deshalb wollen wir es auch hier sorglos weiter gehen lassen; seine Abnehmer wird es auch ohne uns finden.

W. Coenen, *Nocturne pour le Piano.* Rotterdam, de Vletter. Pr. 1 Fl. 40 Kr.

A. Terschak, Op. 39. *La Rose, morceau de Salon p. l. Piano.* Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 10 Ngr.

———, Op. 45. An der Wiege, Lied ohne Worte. Ebendaselbst. Pr. 10 Ngr.

P. Bernard, Op. 59. *Andante du Duo du 3. Acte de „Semiramis“ de Rossini.* Transcription p. l. Piano. Berlin, Schlesinger. Pr. ?

Marie Duport, Op. 3. *Air varié sur „la Traviata“ p. l. Piano.* Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 10 Ngr.

F. X. Chwatal, Op. 151. *Paraphrase en forme de Rondo sur un Air de Danse de l'opéra „Le pardon de Ploërmel“ p. Piano.* Leipzig, Merseburger. Pr. 10 Ngr.

———, Op. 153. *Fleurs d'Italie.* Deux Morceaux agréables d'après de motifs favoris de Verdi pour le Piano. Ebendaselbst. Pr. 10 Ngr.

Theod. Kullak, Op. 22. *La Gazelle.* Pièce caractéristique. Edition simplifiée par E. D. Wagner. Berlin, Trautwein. Pr. 20 Ngr.

Von einem Nachtgesang in der Weise Field's und Chopin's ist in dem Nocturne von Coenen nicht viel vorzufinden. Nach dem Lärm zu urtheilen, in welchen es gegen den Schluß hin förmlich ausartet, möchte man fast glauben, der Componist hätte damit eine Assemblée nocturne hervorrufen wollen. Ueber solche Dinge sind wir hier, Gott sei Dank wenigstens am Piano, hinaus. Mit bloser Bravour wills nun einmal nicht mehr gehen. — Von Terschak's Compositionen wird „La Rose“ namentlich den Damen willkommen sein. Beide Compositionen laufen auf Eins hinaus: eine südlich-innige Melodie flötet einfach über ungesucht harmonischer Grundlage selig dahin. — Das Andante aus „Semiramis“ hat Bernard sehr spielbar übertragen. Wenn es gut wiedergegeben wird, klingt es auch gut. — Die nun folgenden Sachen, Stück für Stück 10 Ngr., verrinnen im Sande; nur möchten wir hierbei Chwatal noch zurufen, daß er mit dem Vorliegenden eben auf dem höchsten Puncte der Schablonenarbeit angekommen ist. — „La Gazelle“, ein sehr beliebtes Clavierstück von Kullak, hat D. Wagner gewiß eben so zur Zufriedenheit des Componisten, als wie der weniger gewandter Clavierspieler vereinfacht.

C. P.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Michaelis d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus, und Freitag den 3. October d. J. findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hülfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partiturspiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den HH. Musik-Dir. Dr. *Hauptmann*, Musik-Dir. und Organist *Richter*, Capell-M. *C. Reinecke*, Dr. *R. Papperitz*, Professor *Moscheles*, *L. Plaidy*, *E. F. Wenzel*, Concert-M. *F. David*, Concert-M. *R. Dreyschock*, *F. Herrmann*, *E. Röntgen*, Professor *Götze*, Dr. *F. Brendel* und *Mr. Vitale*.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar pränumerando in ¼jährlichen Terminen à 20 Thlr. zu Ostern, Johannis, Michaelis und Weihnachten j. J.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der inneren Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeltlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im September 1862.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

Stuttgarter Musikschule. (Conservatorium.)

Mit dem Anfang des Wintersemesters dem 16. October d. J. können in diese, für vollständige Ausbildung sowol von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmte Anstalt, welche aus Staatsmitteln subventionirt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Die Unterrichtsgegenstände mit den betreffenden Lehrern sind folgende: Elementar- und Chorgesang Herr *Ludwig Stark* und Herr *Hauser*; Sologesang Herr Kammersänger *Rauscher* und Herr *Stark*; Clavierspiel HH. *Sigmund Lebert*, *Dionys Pruckner*, *Wilhelm Speidel*, Herr Hofmusiker *Lévi*, HH. *Alwens*, *Attinger*, *Tod* und *Wölfle*; Orgelspiel Herr Professor *Faisst* und Herr *Attinger*; Violinspiel HH. Hofmusiker *Debuysère*, *Keller* und Herr Concertmeister *Singer*; Violoncellspiel Herr Hofmusiker *Boch* und Herr Concertmeister *Goltermann*; Harfenspiel Herr Kammervirtuos *Krüger*; Tonsatzlehre HH. *Faisst* und *Stark*; Partiturspiel, Geschichte der Musik, Methodik des Gesangunterrichts Herr *Stark*; Methodik des Clavierunterrichts Herr *Lebert*; Orgelkunde Herr Prof. *Faisst*; Declamation Herr Hofschauspieler *Arndt*; italienische Sprache Herr Secretair *Runzler*. Zur Uebung im öffentlichen Vortrage, sowie im Ensemble- und Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern Gelegenheit gegeben. Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 100 Gulden (57⅐ Rthlr., 215 Frcs.), für Schüler 120 Gulden (68⅗ Rthlr., 257 Frcs.).

Anmeldungen wollen vor der am 11. October stattfindenden Aufnahmeprüfung an die unterzeichnete Stelle gerichtet werden, von welcher auch das ausführliche Programm der Anstalt unentgeltlich zu beziehen ist.

Stuttgart, im September 1862.

Die Direction der Musikschule.
Professor Dr. **Faisst**.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien.

In der **Ebner**'schen Kunst- und Musikhandlung in *Stuttgart* erschien soeben:

Kücken, Fr., Op. 71. **Drei Trinklieder** für eine Baritonstimme mit Männerchor und Pianofortebegleitung od. für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung 20 Ngr.
Solo- und Chorstimmen 25 Ngr.

——— **Wenn sich zwei Herzen scheiden.** Gedicht von E. Geibel für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.
Ausgabe für Sopran / „ für Alt } à 7½ Ngr.

——— **Die gelungene Assemblée.** Galopp für Pfte. 10 Ngr.

Rethardt, Fr., Schule für die Handharmonika. 10 Ngr.

Früher sind erschienen und sehr zu empfehlen:

Stapf, Ernst, Lieder und Chöre für das Harmonium.
Heft 1—4 à 12½ Ngr.
„ 5—6 à 15 Ngr.

——— Op. 3. **Musikal. Unterhaltungen** für Harmonium u. Pfte. Heft 1: 20 Ngr., 2: 10 Ngr., 3—5: à 12½ Ngr., 6: 20 Ngr.

——— Op. 4. **Cäcilia.** Sammlung geistl. Lieder und Gesänge aus alter und neuer Zeit f. d. Harmonium. In 2 Heften à 25 Ngr.

——— Op. 5. Anleitung zum Harmoniumspiel. Heft 1 und 2 à 15 Ngr.

Von dem Componisten der beliebten Coeur-As — Souvenir de Tyrol — Coeur-Dame — Salon-Polka etc.

Alexander Czersky

erschien soeben in meinem Verlage dessen
Opus 23. **Kinderspiele**, kleine Tonstücke für angehende Clavierspieler. Mit Fingersatz. 2 Hefte à 10 Ngr.

Halle a. S. **H. Karmrodt.**

In einigen Tagen erscheint im Verlage des Unterzeichneten:

Morgenstunde ist aller Laster Anfang.

Komisches Männerquartett
componirt von

C. Kuntze.

Op. 85. Partitur und Stimmen Pr. 20 Ngr.

Leipzig. **C. F. KAHNT.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 3. October 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 14.
Siebenundfunfzigster Band.

D. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ueber die Symbolik der Töne.

Von
Dr. A. Kullak.

Bei der unerklärlichen Beharrlichkeit, mit welcher unter Kritikern, Literaten und Dilettanten immer noch ein großer Theil die Höhe der musikalischen Entwickelung in der alten Formschablone findet, wird dem denkenden Anhänger der neuen Richtung zuweilen eigen zu Muthe. Es kann nicht fehlen, daß er in dem vorwärts eilenden Fluge der neuen Ideen zuweilen innehält, nachdenklich wird und sich von Neuem die Frage nach Berechtigung und Wesen der Fortschrittspartei vorlegt. Dieser Umstand veranlaßte den Verfasser zu nachfolgenden Untersuchungen, die aus dem angeführten Grunde zeitgemäß erschienen; und da der Kern der ganzen Frage sich darum bewegt, ob den Tönen eine symbolische Bedeutung zuzuerkennen sei oder nicht, so wählte er die oben verzeichnete Ueberschrift.

Die musikalischen Formalisten*) erblicken in den Tönen Elemente, deren Zusammensetzung nur eine Mannigfaltigkeit der Formen ergiebt. — Diese Anschauung in aller Strenge durchgeführt, thut einem wesentlichen Factor der Schönheit, der Wirkung auf das Gefühl, Gewalt an und kann deshalb auf Wahrheit keinen Anspruch machen. Wer bei der Erforschung eines Objectes einen Theil seiner Eigenschaften übersieht, giebt Unvollständiges, Oberflächliches, wobei das Schlimmste darin besteht, daß der Schein der größeren Einfachheit eines Systems gewöhnlich die größere Prätension macht.

Es läßt sich freilich nicht läugnen, daß eine Beurtheilung der musikalischen Kunstwerke nach dem mehr oder minder Schönen und Geistvollen ihres Gehaltes auch auf der Grundlage des bloßen Formalismus bis zu einer gewissen Grenze möglich ist, und die ästhetische Auseinandersetzung eine Summe von Rangunterschieden nachweisen kann. Auch auf trocken naturalistischem Wege läßt sich Triviales von Edlem, Seichtes von Gehaltvollem, mehr und minder Talentvolles unterscheiden. Man braucht nicht Idealist und Interpret der Tonsymbolik zu sein, um eine Beethoven'sche Sonate schöner als eine Mozart'sche zu finden; man hat nicht nöthig, Ausdrücke, wie z. B. „Weltschmerz, geheimnißvolles Brüten, sonnenheller Aufblick, Zusammenballen rasender Kraft, stillselige Andacht, Wiederkehr und Austoben der Seelenschmerzen" u. dgl. für eine Beethoven'sche Sonate etwa in Anspruch zu nehmen, um in ihr einen größeren Inhalt zu finden als in einer Mozart'schen, die man mit Begriffen niederer Art, z. B. „still zufriedenes Lächeln, heitere Weltanschauung, naive Tändelei, anmuthiges Wechseln von Lieben und Zürnen" u. dgl., interpretiren kann. Der Formalist kann, wenn er vom Schönen den Kernpunct, das Verhältniß von Einheit und Mannigfaltigkeit und die Idee des Organismus, auch nur äußerlich erfaßt hat, recht wohl nachweisen, daß in dem Beethoven'schen Kunstwerke, der bloßen Disposition nach, eine größere Kraft gewaltet hat, als bei Mozart. Das Mannigfaltige, die Contrastirung der Gedanken geht weiter auseinander, in ihrer Entgegensetzung wird ein größerer Inhalt umspannt, und die Einheit läßt sich gleichwol, außer ihrer durch die Form bewirkten Nothwendigkeit, durch die Natur der Rhythmik, der thematischen Dimensionen, der Klangverwendung und andere Aeußerlichkeiten nachweisen; und da der Inhalt eines Kunstwerkes um so größer ist, je weiter der Centralpunct des Einheitlichen die Macht und Kraft seiner Strahlen entsendet, und die letzteren mit all ihrer leuchtenden Fülle doch nach jenem mit Nothwendigkeit hinweisen: so würde sich auch auf dem Wege materieller Abwägung oft annähernd Richtiges erzielen lassen.

Indeß hat es mit diesem streng nüchternen Wege, so verdienstlich er in manchen anderen Sphären sein mag, gerade in der Tonkunst seine große Schwierigkeit. Die Wirkung auf die Subjectivität gehört einmal zu den nothwendig anzuerkennenden Factoren der Schönheit, ja sogar zu den objectiven. Es waltet hier ein ähnliches Verhältniß, wie bei manchen Dingen physischer Natur, von denen wesentliche Eigenschaften objectiv geradezu nicht bestimmbar sind, außer wenn der Geschmacksnerv des Menschen diese Bestimmung übernimmt, wie z. B. beim Salzigen, Sauren, Süßen u. dgl. In übertragener Bedeutung gilt dies auch vom Geschmacke geistig genommen, obwol selbstverständlich beim Kunstwerke die Wirkung auf das

*) Oder Materialisten. Auf dem Wege einer nicht schweren logischen Deduction ist bald einzusehen, daß beide Begriffe sehr nahe zusammenhängen.

seelische Geschmacksorgan nicht der alleinige Factor seines Schönheitsgehaltes ist. Die Form und das Größenverhältniß der inhaltlichen Idee müssen hinzugenommen werden.

Indem die Formalisten die Wirkung auf die Subjectivität entweder übersehen oder falsch beurtheilen, kann es daher auch nicht fehlen, daß sie entweder nur oberflächlich in das Innerste der Tonkunst eindringen, oder sich unbewußt alle Augenblicke in Inconsequenz gegen ihr eigenes Princip befinden. Sie nehmen bei der Kritik Phrasen in den Mund, zu denen sie streng logisch kein Recht haben. Schreiber dieses hat an sonst gelehrten Musikliteraten zuweilen beobachtet, daß sie das eine Mal die Vollendung der alten Form als den Höhepunct musikalischer Kunstentwickelung betonten, über Mozart und Mendelssohn Nichts gelten lassen wollten, nicht lange nachher aber von der Andacht, Glaubensinnigkeit und Tiefe Bach's und Palestrina's voll waren. Dies wäre keine Inconsequenz, wenn Form in dem tieferen Sinne ihrer Identität mit Inhalt genommen würde, nach welcher im letzten Grunde selbst die abstractesten Ideen, sofern sie aus der absoluten Unendlichkeit des allgemeinen Inhalts einen Theil abgrenzen, auch Formen sind. Aber so ist es bei den Formalisten, sobald sie um der Form willen Mozart und Mendelssohn als Höhepunct bezeichnen, nicht gemeint. Sie nehmen Form im äußerlichen Sinne und bleiben die Erklärung schuldig, wie sie aus der Technik der isolirt auf sich bezogenen Form religiöse Andacht, Poesie und Glaubensinnigkeit herauslesen. Schon bei der viel äußerlicher gehaltenen Baukunst ist der Formalismus als ästhetisches Princip nicht durchführbar. Die Beziehung auf Gefühl und Phantasie muß fortdauernd unterhalten bleiben, sobald das Werk Kunstwerk sein soll.

Die Vermittelung zwischen dem Aeußerlichen eines Tonwerkes und den von der Phantasie geschaffenen, aus einer andern höheren Sphäre zu dieser Aeußerlichkeit in Bezug gebrachten Gedanken beruht in nichts Anderem, als in der symbolischen Bedeutung der Töne. Die letzteren erwecken durch ihre specielle Bildung, Combination, Figuration und Bewegung in der Phantasie unbewußt oder bewußt den Vergleich mit ähnlichen Lebens- und Bewegungsvorgängen anderer Gebiete. Es fragt sich, welcher? Bei der Beziehung des Tones auf die Innerlichkeit des Menschen und der ätherischen Natur des Klanges wird es nicht schwer sein, auf solche zu folgern, welche der Innerlichkeit entsprechen und dem flüssig geistigen Charakter des materiellen Darstellungsmittels verwandt sind. Und das sind Gebiete der innerlichsten Poesie, mit deren Gefühl die musikalisch angeregte Phantasie selbst auf solche Objecte schaut, die aus dem Gebiet der Außenwelt von der Tonbewegung in Erinnerung gebracht werden. Dies ist ein einfacher psychologischer Vorgang, dem die Formalisten sich ebensowenig entziehen können, als die Idealisten, und um dessen willen sie in Inconsequenz gegen ihr Verstandesprincip zu kritischen Auslegungen hingeführt werden, die sie mit den Idealisten gemein haben. Wären sie consequent, so dürften sie auf eine ganz andere Stufenleiter von Attributen bei Beurtheilung des Schönen beschränkt bleiben, als sie in Wirklichkeit anwenden. Ihr nüchtern bescheidener Codex dürfte sich nicht viel über Urtheile wie „wohlklingend, übelklingend, geschickt, ungeschickt, edel, trivial, geistvoll, geistlos, schwungvoll, träge" u. dgl. erheben; sie müßten sich auf die Gebräuche der wenigen classischen Componisten als Basis Zeit ihres Lebens stützen. Von Fortschritt kann da nicht die Rede sein; menschlich Wirken, das selbst bei Classikern dem Typus der Zeit verfällt, würde zur absoluten Unumstößlichkeit erhoben, welche allein der Unwandelbarkeit der Naturerscheinungen zukommt. Oder deuteten sie die Stufenleiter des Schönen nach Seiten des Tragischen, Komischen, Humoristischen, Erhabenen rc. aus, so würden sie über die oberflächliche Allgemeinheit nicht hinauskommen, und selbst diese Begriffe nur sehr äußerlich verstehen. Wie ist Tragisches, Erhabenes erkennbar, wenn die Idee nicht über die Aeußerlichkeit ins Absolute schweift?

Auch müßten die Formalisten das ganze Gebiet der Gesangs- und dramatischen Musik für unmotivirt halten — was übrigens in Einzelfällen thatsächlich auch geschehen ist. Solche Jahrhunderte hindurch von dem Kunstgefühle der Menschen acceptirte Manifestation des Geistes hinwegzuleugnen, ist allerdings nicht schwer, nur kann da von Erkenntniß der Wahrheit nicht mehr die Rede sein. Gesetzt den Fall, die Objectivität jenes Kunstverhältnisses wäre wirklich nicht nachweisbar, so wäre doch das Subjective und Anthropologische zu respectiren und auf diesen Factor des Schönen genauer einzugehen. Wenn die Erfahrung bestätigt, daß die Subjectivität von gewissen Tonverbindungen in gleicher Weise afficirt wird, so kommt es dem Forscher, wofern er den Zusammenhang nicht erkennt, nicht zu, auf einen Irrthum zu folgern; sondern es liegt ihm die Pflicht ob, das subjective Phänomen zunächst als Factum zu bestätigen und dann für die Ergründung des Zusammenhanges das Denken anzustrengen.

Der Zusammenhang wird sich bei guter Musik immer aus der symbolischen Bedeutung der Töne ergeben; ganz verfehlt aber ist der Weg der Untersuchung, wenn die Frage in das dunkle und unergründliche Gebiet der Nervenaffectionen hinübergespielt wird.

In dem seiner Zeit viel besprochenen Buche von Hanslick findet sich (S. 60, 1. Auflage) folgende hierher bezügliche Stelle:

„Die intensive Wirkung der Musik auf das Nervenleben ist als Thatsache von der Psychologie wie von der Physiologie vollständig anerkannt. Leider fehlt noch eine ausreichende Erklärung derselben. Es vermag die Psychologie nimmermehr das Magnetisch-Zwingende des Eindruckes zu ergründen, den gewisse Accorde, Klangfarben und Melodien auf den ganzen Organismus des Menschen üben, weil es dabei auf eine specifische Reizung der Nerven ankommt. Ebensowenig hat die im Triumph fortschreitende Wissenschaft der Physiologie etwas Entscheidendes über unser Problem gebracht rc." S. 65 verbreitet sich der Verfasser noch weiter über diesen Gegenstand, und stellt sich im Zusammenhange des Werkes mit dieser Frage überhaupt so, daß sie mit als Stütze seines materiellen Formprincipes gilt.

Die hier angeregte Frage ist aber eine vollkommen müßige. Es würde z. B. bei der Malerei weder dem Künstler noch dem Aesthetiker in den Sinn kommen, bei einem Gemälde mit nächtlichem Mondlicht, Ruinen, dunkelm, stehendem Gewässer, Trauertannen u. dgl. eine Untersuchung über die Nervenaffection anzustellen, um zu erfahren, warum die Combination solcher Dinge Melancholie erzeugt. Die Antwort wird von der symbolischen Bedeutung der Gegenstände zu entnehmen sein und das ganze Phänomen seine Erklärung auf geistigem Wege finden. Nämlich: das Mondlicht führt den Blick in weitere Fernen, in die Anschauungen unendlicher Dimensionen der Welt. Wenn dies an sich durch das Gefühl der Unabsehbarkeit geheimnißvolle Schauen den Geist durch seine Größe erdrückt, so wird dieser Ernst durch den milden, fimschmeichlerischen Ton der Beleuchtung zur stillen, sanften Melancholie

herabgestimmt. Das Liebliche des Lichtes haucht einen beruhigenden Athemzug, der das Ich wieder aufkommen läßt, in das Erschreckende der Weite, welche das Gefühl der Subjectivität vernichtete. Die Ruine liefert zu diesem Eindrucke einen Klang homogener Natur. Die bereits angeregte, mehr im Absoluten schwebende Elegie der Stimmung wird zur diesseitigen Heimath niedergezogen und an die Vergänglichkeit irdischer Pracht überhaupt erinnert. Die herabhängenden Aeste der Tanne haben durch den Ausdruck der Ruhe, der Gelähmtheit des Lebens, der Erschlaffung der Glieder gleichsam Aehnlichkeit mit anthropologisch mimischen Erscheinungen. Emporstrebende Aeste erinnern an die Kraft lebhafter Gesticulation der Arme, das Herabhangende ist die Ruhe der Trauer. Und endlich das dunkle, stehende Gewässer mit seiner verhängnißvollen Tiefe, in seiner Wellenlosigkeit ebenfalls an die Lebensgelähmtheit der Trauer erinnernd, haucht noch gar einen kühlen, mystischen Ton in das harmonische Durcheinanderzittern melancholischer Stimmungsbilder.

So wenig in diesem Beispiele Aufklärung über den lyrischen Inhalt aus der Nervenaffection abgeleitet, jene vielmehr ausschließlich in die symbolische Bedeutung der malerischen Einzelobjecte und ihre Harmonie gelegt wird, so wenig kann eine Untersuchung über den Inhalt von Toncombinationen im Rechte sein, wenn ihr ein anderer Weg angewiesen wird, als bei der Malerei und allen anderen Künsten üblich ist. Das Denken hat sich bei der Musik nur sachgemäß und natürlich in die Fülle der Bewegungs- und Combinationsverhältnisse zu vertiefen, um über den Inhalt Aufklärung zu erhalten.

Ueberhaupt liegt es in der Gewohnheit und Neigung des Menschen, sich symbolischer Zeichenvermittelung an Stelle directer Bezeichnung des Inhalts zu bedienen. Die Geistigkeit des Menschen ist eine Activität der Seele, die keineswegs nur in einer Sphäre sich einer bestimmten Form, in anderen anderer in strenger Scheidung bedient; sie ist vielmehr eine Universalität des Gesammtwesens, die in allen Verhältnissen ihre Totalität bewahrt. Das Spiel der Phantasie ist nicht blos in der Kunst thätig, es begleitet den Menschen in wissenschaftliche, ethische, sociale, religiöse Verhältnisse, in den ganzen Umfang seines Lebens. Jeder Mensch zieht mit Absicht die Phantasie in die Formen des Lebens, um Reiz und Abwechselung zwischen die kahlen Stellen des letzteren zu bringen. Wenn man nur eine kleine Rundschau über diese Gewohnheit menschlicher Sitte hält, so erscheint es geradezu als Zwang, bei der Tonkunst eine Nüchternheit des Genusses und der Auffassung zu verlangen, wie sie gegen die Natur der Seele ist und wie sie die Formalisten zum Princip erheben.

Welche Fülle der Symbolik liegt in den Gesten! Und wenn man untersucht, beruht jede derselben auf etwas natürlich Vernünftigem. In der gebieterischen Handbewegung liegt das Entschiedene, das eine Richtung schnell und sicher Bezeichnende, Feste; das Beschwichtigende wird durch langsameres Heben und Senken der Hände, als wollten letztere die andringende Macht durch Streicheln und sanfte Abwehr beruhigen, ausgedrückt; der Blick hat in dem Hervortretenlassen seiner Lichtstärke eine große Summe von Abstufungen; im Zorn, wo sich die Augenbrauen nähern und gleichsam andeuten, als wollten auch die Augen zu größerer Kraft sich vereinigen, scheint die Flamme des Blickes ihr Object vernichten zu wollen; in der Liebe mildert sich das Licht des Blickes zu sanft einschmeichelnder Helle, zu etwas magisch Anziehendem. Freundliches Wohlwollen drückt sich im Lächeln aus, weil durch dieses das Gerundete des Antlitzes hervortritt und dem Sinneneindruck etwas Liebliches*) dargeboten wird; das zürnende und verdrießliche Gesicht stößt durch seine eckigen Linien ab. Will man aber eine recht ausführliche Analyse lesen, so sehe man die Erklärung des sinnlichen Vorganges beim Lachen nach in Zeising's „Aesthetischen Untersuchungen“ § 293; u. dgl. m.

Und nun die symbolische Inhaltsandeutung in Sitte und Leben, in der Art und Weise der Darreichung, der Bezeugung von Achtung, Liebe, Geringschätzung, der Entgegennahme, in wie vielen Handlungen welche Fülle symbolischer Gedankenvermittelung! Die Sprache mit dem Worte ist viel zu kühl, zu direct, plump, zu täppisch anfassend, wo das Gefühl nur von Weitem berühren, ahnen lassen will. Eine Sprache durch Symbole hat den Reiz der größeren Sinnlichkeit, und für das verhüllt zu Sagende die größere Beredtsamkeit als das Wort; sie ist auch für den Empfangenden durch das Errathen, Herausfühlen und Empfinden poetischer, geistiger, als das letztere. Die Musik ist im Großen und Ganzen in tausend Fällen, ohne daß die Kritik die Einzelheit ihrer Formen prüft, nur Symbol für Begriffe, die im Worte eine ungenügende Vermittelung finden, und wie unendlich nahe liegt es, diese vom Naturgefühl den Tönen beigelegte Eigenschaft mit Verstand und Poesie zur Kunst zu erheben. Es scheint nicht nöthig, auf die Macht der religiösen Symbolik als stärksten Beweis zum Schluß noch näher einzugehen.

Wer dem Leben seine Symbolik in Formen, Sitten und Mittheilung vernichten will, raubt ihm einen großen Theil seiner Poesie. Von der Kunst, die Nichts weiter ist, als die aus dem Leben entnommene, abgeklärte Poesie in ihrer Reinheit und Verdichtung, gilt derselbe Satz. Kunst ohne Symbolik ist etwas sehr Nüchternes. Das ganze Ideal ist nur Symbol für die Lust am Höchsten, Ueberirdischen, welche die Menschenbrust entzückt. — Ueberblickt man die Künste, so ist bei der Architektur, sofern man an die wirklichen Kunstwerke denkt, die Symbolik in die Augen springend; man muß nur Beispiele fern halten, welche hinsichtlich der Charakteristik Unsinn darbieten, wenn also etwa eine Soldatenwache mit der Vorderseite eines griechischen Tempels versehen wird. Die Symbolik des griechischen Tempels, des gothischen Kirchenbaues hat ja Vischer so herrlich erläutert. Was wir aber über den Ausdruck der Gesten bemerkt, documentirt die Behauptung für die Sculptur, abgesehen davon, daß der schönste Theil ihres classischen Inhaltes, nämlich der Mythus selbst, Symbol ist. Für die Malerei gaben wir am obigen Beispiele und dessen Erläuterung einen Fingerzeig. Am frappantesten klingt der Satz für die Poesie selbst, die doch an das Wort gebunden, im ersten Augenblick der indirecten Inhaltsvermittelung entbehren zu können scheint. Und doch gilt es auch hier: die Poesie der Poesie beruht großentheils auf Symbolik. Die poetische Ausdrucksweise unterscheidet sich zuvörderst überhaupt und in allen Zweigen der Dichtkunst dadurch von der prosaischen, daß sie die nackte Begrifflichkeit der Thatsache verziert mit der Symbolik von Bildern, daß sie auf schönen Umwegen Das giebt, was in geraden Linien ausgedrückt nur den Verstand reizen würde. Der Verstand ist der sparsame Oekonom, der mit der einfachsten Kost zufrieden ist; die Phantasie ist eine holde Verschwenderin, die das Geringste mit Aufwand ausgestattet will. Besonders aber bedarf diejenige Poesie der Symbolik, die bezüglich des ganzen Inhalts, und abgesehen von den Einzelheiten [illegible]

*) Eine ausführliche Analyse des Lieblichen habe ich gegeben in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ XV. Jahrg. Nr. 3. D. V.

der Sprachform, dasjenige Object zum Thema nimmt, das jeder Kunst mehr oder weniger verhüllt als Seele innewohnt und hier unverhüllt zum Ausdrucke gelangt: wir meinen die Lyrik, insofern sie das Gefühlsleben schildert. — Das Gefühl ist eine Activität der Seele, von einfachem Objecte erregt und dasselbe in den Strom seiner Bewegung aufnehmend, es gleichsam verarbeitend. — Die Musik malt seinen Lebensverlauf am getreuesten, weil dieser Bewegungsstrom mehr Sinnlichkeit als Geistigkeit von der Totalität des Lebensbewußtseins in sich trägt. Die lyrische Poesie befindet sich aber im Uebergange von der, an das diesem Ausdrucke nicht präcis entsprechende Darstellungsmittel gebundenen Kunstform zur Musik. Sie verwendet ihr begriffshelles Material ganz so, wie die Musik ihr begriffverhüllendes. Um zu sagen: ich liebe, muß ein Strom von symbolischen Gedankenbildern herbeigezogen werden; es wird die Rose, die Nachtigall, Abend, Mond, Waldesstille, oder banges Harren vor dem Hause der Jungfrau, Lauschen auf ihren Schatten, Seufzen, Ansprache an das Herz u. dgl. m. zusammengestellt. Man schlage in Heine's „Buch der Lieder" nach. In den übrigen Gattungen der Poesie erhält die Symbolik freilich eine andere Stellung. Das Gefühl giebt die Einfachheit seines Objects auf und nimmt complicirtere Stoffe in seinen Lebenskreis auf. Dies ändert natürlich die Form seiner Thätigkeit. Es überträgt die ursprünglich subjective Intensivität in die Specialität der objectiven Verhältnisse, in die es sich mit Hülfe der Phantasie hineindenkt, oder entäußert sich so sehr, daß es fast ganz in den Gang des objectiven Ereignisses aufgeht; es läßt die Composition und den Charakter von Thatsachen, die nicht mehr mit dem eigenen Leben in Verbindung stehen, für sich sprechen. Aber gerade deshalb hört auch hier die Symbolik nicht auf; nur vertheilt sie sich mehr zwischen die Specialverhältnisse des objectiver gehaltenen Kunstwerkes und waltet in den Einzelschönheiten und Reizen der Sprache. Der Genießende vergißt über der Objectivität den symbolischen Urgrund.

Mit diesen Andeutungen über die Bedeutung und Verbreitung der Symbolik in Kunst und Leben beschließen wir, was wir äußerlich über dieselbe sagen wollten, und indem wir noch einmal betonen, daß es einen Zwang gegen die menschliche Natur ausüben hieße, in der Musik die Neigung zu symbolischer Auffassung unterdrücken zu wollen, gehen wir zu einer kurzen Uebersicht der eigentlichen Tonsymbolik über.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Wien.

Wenn ich heute nur vom „Fliegenden Holländer" und „Lohengrin", von „Don Juan" und „Hans Heiling" erzähle, so glaube man ja nicht, unsere Opernbühne habe seit meinem letzten Berichte (in Nr. 12) nur aus diesen Werken ihr Repertoire geschaffen. Meyerbeer, Halévy, Verdi, Donizetti, Flotow, Gounod u. A. sind wahrlich nicht vernachlässigt worden; eine solche Inconsequenz wird Niemand von Hrn. Salvi im Entferntesten erwarten. Auch darf man den seit etwa Monatsfrist am Hofoperntheater vorgekommenen günstigen Erscheinungen kein großes Gewicht beilegen, denn sie haben nur die Geltung von Episoden im bühnlichen Gesammtleben, die eben so plötzlich verschwinden, als sie unerwartet gekommen.

Im „Fliegenden Holländer", dessen frühere, in ihren Licht- und Schattenseiten auch dies Mal der Hauptsache nach beibehaltene Besetzung bereits besprochen ist, gab Frl. Bettelheim zum ersten Male die Mary. Kraft ihrer Auffassung und Wiedergabe ist aus dieser wesentlich kleinen Rolle eine große geworden. Dieser Ausspruch mag hier in lobendem wie in tadelndem Hinblicke gelten. So klar, edel und gewissermaßen auch warm nun wol Frl. Bettelheim's Mary alles Einzelne betonen mochte, so war denn doch das Ganze der Rolle viel zu pomphaft, anspruchsvoll, ich möchte sagen doctrinair hingestellt. Aus dem Gesammtinhalte ihres diesmaligen Thuns und Treibens wäre eigentlich blos ein einziger Moment vollkommen treuer und dennoch selbständiger Zeichnung hervorzuheben. Ich meine die mit ungemeinem Liebreize schalkhaften Eigensinnes betonte Stelle: „Ich spinne fort".

Die jüngste Lohengrin-Vorstellung hat uns zwei Neubesetzungen gebracht: jene Telramunds durch Hrn. Hrabanek und jene der Elsa durch Frl. Krauß. Rollenvertheilungen solcher Art sind entschieden als Tactlosigkeiten unserer Opernbühnenleitung zu bezeichnen. Ein stimmlich markloser Sänger und ein entweder gleichgültig zusehender oder — bei gewissen sogenannten Kraftstellen — ungeschlacht ins Zeug gehender Sängermime, wie der eben genannte Darsteller des Telramund, eignet sich nimmermehr zur Wiedergabe Wagner'scher Charaktere. Dasselbe gilt von einer zwar partiturgerecht betonenden, aber durchweg passiven, zum Ueberflusse noch stimmlich unaufgelegten, und in Folge dessen dem Mode gewordenen Schrei- und Bebetone ewig verfallenden Elsa, gleich der diesmaligen. Auch hat Frl. Krauß dem namentlich bei Wagner schwer genug wiegenden Dichterworte gar keine Rechnung getragen. Die Töne wurden vielmehr, nach alter Gepflogenheit dieser Sängerin und der meisten Glieder unserer Hofopernbühne, lediglich mit unartikulirten Lauten begleitet. Eine in ihren Gründen durchaus nicht ersichtliche Directionspolitik betraut in neuester Zeit das höchstens nach musikalischer Seite hin nennenswerthe Talent und Geschick des Frl. Krauß beinahe mit allen sogenannten großen Partien. Es sind dies — ganz speciell gesprochen — alle einst von Frau Dustmann mit so allumfassender, wahrhaft durchgeistigter Meisterschaft, und ebenso fast alle von Frau Herrmann-Czillag mit allem Aufwande äußerer Brillanz dargestellten Rollen. Die weitere Besetzung des „Lohengrin" ist von früher her bekannt. Unserem vortrefflichen, insonderheit Gutdeutschem gegenüber, und noch specieller unter Capell-M. Esser's Tactirstabe immer mustergültigen Orchester möchte an dieser Stelle ein für alle Mal der, trotz aller Polyphonie, doch immer streng festzuhaltende Unterthansverband des Instrumentalen gegenüber dem Gesanglichen bei Lösung dramatisch-musikalischer Aufgaben in die Erinnerung geführt werden. Dieses Gesetz hat ausnahmslose Gültigkeit. Es bezieht sich daher eben so gut auf herkömmlich zahm, wie auf sogenannte stark instrumentirte Opern, zu welchen letzteren allerdings jene R. Wagner's entschieden gehören.

Der Don Juan-Abend war einer der unerquicklichsten. Keines der gesanglich und mimisch betheiligten Glieder war an rechter Stelle. Dem — meines Wissens — zum ersten Male als Masetto aufgetretenen Hrn. Hrabanek fehlt zu einem Masetto-Darsteller alles nur Mögliche. Er machte aus dem harmlosen Bauernburschen einen mit allem möglichen Rüstzeuge ungeschlachter Natürlichkeit auftretenden Helden. Das Zusammenspiel wie die Einzelleistungen trugen überhaupt an diesem Abende etwas entschieden Gedrücktes. Namentlich wurde mit dem gesprochenen Worte und mit der Betonung der Secco-

Recitative äußerst lässig, weil lediglich abhaspelnd, verfahren. Manche Perle der Mozart'schen Partitur fiel dies Mal sogar vollständig weg, so z. B. Ottavios Bdur- und Masettos Fdur-Arie. Auch wurden die scherzhaften Scenen noch mehr wie sonst durch gröbliche Lazzi entstellt. Auch Frau Dustmann, die längst bekannte, in umfassendem Sinne mustergültige Donna Anna, blieb gegen sonst zurück. Sie verfiel in das Extrem eines fast krankhaften Zuviel an Pathos. Ihr Gebahren trug an diesem Abende etwas bis zur Widerlichkeit Erzwungenes, Ueberreiztes, und dieser Gegensatz trat, bei der nur zu deutlich bemerkbaren Umflortheit ihrer Stimme, mit doppelter Grelle an das Licht.

Dagegen war die letzte Vorstellung des „Hans Heiling" in Allem und Jedem eine der frischesten des ganzen bisherigen Opernjahres. Mit besonderem Nachdrucke ist hier das völlig in ihren Rollen aufgegangene und dennoch Zug für Zug verpersönlichte Singen und Spielen der Damen Dustmann (Anna) und Bettelheim (Gertrud), der HH. Beck (Heiling), Walter (Conrad) und Hölzel (Stephan) zu betonen. Frl. Destinn (Erdgeisterkönigin) gab mimisch-declamatorisch viel des schlagend Wirksamen. An ihrem Gesange störte jedoch gar zu häufig ein empfindlich unreiner Tonansatz. Die durchweg gehobene Stimmung aller damals in zahlreicher Menge Versammelten hat aufs Neue bewiesen, wie tief der Letzte des Stammes der älteren Romantiker — Dank der reformatorischen Kraft des ersten und weitaus größten der neueren Fahnenträger dieses Princips — endlich doch in das Vollblut Süddeutschlands gedrungen. Es ist uns Allen klar geworden, wie sehr es eben jetzt an der Zeit wäre, für den im Lichte der Gegenwart endlich auch hier erschauten und gewürdigten Meister des „Heiling" auch fernerhin thatkräftig einzustehen.

S.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Berlin. In weiteren Debuts am Königl. Opernhause hörten wir Frl. Boggenhuber-Wilna (schon die Fräuleins fangen an, doppelnamig zu werden) als Recha („Jüdin") und Leonore („Troubadour"); und Frl. Marquard (französirt Marcon) vom Königsberger Theater als Prinzessin Eudora („Jüdin"). Die Erstere hat eine Mezzosopranstimme von nicht zu bedeutender Höhe, aber von Metall, außerordentlicher Biegsamkeit und in Fällen leidenschaftlicher Hingebung mehr als ausreichender Kraft. Ist die Stimme auch in ächt dramatischer Schule erzogen, so ist sie doch wegen des stark aufgetragenen Tremolirens nicht genugsam künstlerisch gebildet. Von einer Verbildung der Stimme ist aber bei dieser auch mit äußeren Vorzügen begabten Sängerin durchaus nicht die Rede. Wir sind der Hoffnung, daß sie, darauf aufmerksam gemacht, fähig ist, die Unmanier des Tremolirens und Bebens zu beseitigen. In beiden Rollen erhielt sie vielfach verdienten Beifall. Frl. Marcon sang und spielte wie die Meisten im Prinzessin-Costume, welche nichts Hervorragendes zu leisten vermögen. Von unseren einheimischen Darstellern zeichneten sich die HH. Fricke (Cardinal) und Ferenczy (Eleazar) in der „Jüdin" ganz besonders aus. — Meyerbeer's „Feldlager in Schlesien", welches als Festoper zur Einweihung des jetzigen Opernhauses 1843 — 1842 war das alte Opernhaus abgebrannt — componirt und seit 1844 nicht wieder aufgeführt wurde, ist am 15. Septbr. wieder neu mit noch nie dagewesenem Pompe in Scene gesetzt worden. Der Beifall des ausverkauften Hauses war in allen drei Acten, namentlich im zweiten und dritten, ein mächtig zündender, obgleich diese erste Vorstellung noch nicht durchweg die gehörige Rundung hatte. Von der Vielka des Frl. Lucca nur stellenweise sympathisch ergriffen — war dieselbe vielleicht schon an diesem Abende unwohl, da die Wiederholung der Oper drei Tage darauf wegen Unwohlseins des Frl. Lucca nicht gegeben werden konnte, sondern der „Tannhäuser" dafür zur Aufführung kam? —, vermißten wir im Gesange und Spiel das seelenvolle Aroma einer tiefgefühlten Gemüthsinnerlichkeit. War sie auch in der Visionsscene inspirirt, im Zigeunerliede keck-drastisch, so war doch ihre Auffassung in den Duettsätzen mit Conrad meist eine entschieden falsche. Im Flötenduett dominirte sie mit ihrem Stimm- und Klangvolumen, zum Nachtheile der trefflich geblasenen Principalsätze, die Executanten. Der Conrad des Hrn. Krüger ließ trotz mancher glücklichen Züge noch Vieles zu wünschen übrig. Entschieden zu tadeln ist er wegen seines Intonirens und der Art und Weise, den Ton nach der Höhe zu quetschen. Hr. Fricke charakterisirte durch Spiel und Gesang den alten pensionirten Hauptmann Saldorf sehr natürlich und treffend, obgleich die Partie mitunter für seine Stimme zu hoch liegt. Frau Bötticher (Therese), die HH. Salomon, Betz, Pfister, Bost rc. vertraten in der besten Absicht die kleineren Partien. Der Chor hat schon viel Besseres geleistet. Das Orchester unter Capell-M. Taubert's Leitung war vorzüglich. Dasselbe von der Stimmung der Infanterie- und Cavallerieorchester auf dem Theater sagen zu können, sind wir außer Stande. — In der Oper „Tell" von Rossini gastirte Frl. Marcon als Mathilde und Hr. Blaha vom Prager Theater als Walther Fürst. Trotzdem die Erstere eine schulgerechte Sängerin ist, die eigentlich Nichts verdirbt, läßt ihr Gesang doch kalt. Der Baß des Hrn. Blaha hat wenigstens für unser Opernhaus keine durchdringende Klangfülle. Sein Stimmumfang scheint ein sehr kleiner. Hr. Ferenczy sang den Arnold in seinem lyrischen Theile mit außerordentlicher Zartheit. Seine Stimme klang, da er sie nicht forcirte, so weich und wirkte so sympathisch, daß wir ihm den wohlgemeinten Rath geben, die Kraft- und Stärkegrade derselben stets auf das rechte Maß zurückzuführen. Die Partie des Wilhelm Tell lag für Hrn. Robinson zu tief. — Schließlich lassen Sie mich einer neuen Oper des talentvollen Componisten A. Schliebner gedenken, welcher dieselbe neulich vor einem Kreise von Fachmännern vorführte. Sie heißt „Rizzio" und hat zur Heldin Maria Stuart; doch lehnt sich das von Emil Mayer gedichtete Libretto nicht an die Schiller'sche Tragödie an, sondern hat vielmehr eine ganz selbständige Handlung. Die Musik, Schritt vor Schritt mit der Handlung in steter Steigerung der dramatischen Effecte, ist wol geeignet, das Publicum zu fesseln und zu packen, wie denn der Componist mit dieser Oper gegen seinen „Grafen von Santarem" einen bedeutenden Fortschritt bekundet. Er beherrscht in derselben mit einer gewissen Kunstmächtigkeit das Vocale und Instrumentale, hat die Heldin, ihre Umgebungen, ihren Schauplatz mit einem künstlichen Klanggewebe umflochten, ihnen heitere und düstere Weisen eingeflößt, sie mit dem Geiste einer tief ernsten Bedeutung erfüllt; kurz, er hat Alles gethan, um als deutscher Künstler alle französisch-italienischen Frescofarben fern zu halten und seine Musik und Oper zu germanisiren. Diese Gefühls- und Denkweise, welche im Volke begründet liegt, ehren und erkennen wir hoch an. Schliebner's Individualität scheint überhaupt mehr zur Darstellung des Tiefbewegten, als des Hochleidenschaftlichen geeignet, und wir müssen erklären, daß Ohr und Verstand in dieser Probe fast ununterbrochen durch eine Anzahl kleinerer und größerer Schönheiten gefesselt wurden, die der thematischen Durchführung, der sinnigen Instrumentation, der Disposition der Stimmen u. s. w. ihr Dasein verdanken, wie denn auch die Recitative durchweg musterhaft, ja oft neu behandelt sind. Die Oper ist, beiläufig bemerkt, an zwei verschiedenen Theatern in Aussicht genommen.

Th. Rode.

Chemnitz. Wir haben seit dem letzten Berichte zunächst einer größeren, vom Musik-Dir. Schneider am Abende des 12. v. Mts. in der Jacobikirche veranstalteten Musikaufführung zu gedenken, die zum Vortheil der Stahlknecht'schen Chorcassenstiftung stattfand. Sie wurde vom Organist Fischer aus Dresden mit zwei Orgelvor-

trägen: Phantasie Gmoll von Seb. Bach und Fuge über BACH von R. Schumann eröffnet. Eine musikalische Bedeutsamkeit erhielt der Abend durch die Aufführung des Kyrie, Gloria und Credo aus der Graner Festmesse von Fr. Liszt, welche drei Sätze bereits früher einzeln als Kirchenmusiken bei dem sonntäglichen Gottesdienste zu Gehör gebracht worden waren. Eine zu wünschende stärkere Besetzung des Sängerchores — es waren 92 Sänger und Sängerinnen und 43 Instrumentalisten thätig — ließ sich wegen beschränkten Raumes nicht ermöglichen. Die Ausführung war, wenn man dabei die zu überwindenden großen Schwierigkeiten erwägt, eine solche, daß sie dem Dirigenten wie allen Mitwirkenden nur zur Ehre gereichen konnte. Die Betheiligung Seiten des Publicums war eine überaus zahlreiche, denn es hatten sich gegen 2000 Zuhörer eingefunden. — Zum Besten der Abgebrannten in Oberwiesenthal und Eibenstock fand am 18. v. Mts. eine vom Sängerbunde und Mitgliedern der Kunsthütte veranstaltete Aufführung im Stadttheater statt, welche ebenfalls vom Publicum aufs Beste unterstützt wurde. Den ersten Theil bildeten sechs vom Sängerbunde unter Schneider's Direction ausgeführte Gesänge, unter welchen „Alldeutschland“ von Abt und „Sturmesmythe“ von Lachner besonders beifällig aufgenommen wurden. Den zweiten Theil bildete eine von Mitgliedern der Kunsthütte aufgeführte, sehr gelungene dramatische Darstellung des Schwankes „Reinecke Fuchs“, für welche das Publicum ebenfalls durch reichen Beifall dankte. b.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Der Pianist Hause aus Boston beabsichtigt, sich in Dresden niederzulassen, und wird sich nächstens dem dortigen Publicum in einem Concerte vorführen.

In Berlin gab kürzlich Hr. Louis Ries, der Sohn des königl. Concertmeisters, eine Matinée, in welcher er u. A. Vieuxtemps' Amoll-Concert, Gavotte von Bach und A. Rubinstein's Sonate für Pianoforte (von Frl. Elise Harff gespielt) und Violine vortrug. Der Concertgeber ist einer der beliebtesten Violinisten Londons.

Für das erledigte lyrische Sopranfach gastirt jetzt, wie es scheint nicht ohne Glück, am Berliner Opernhause Frau Moser aus Graz; sie begann ihr Gastspiel als Agathe.

Am 25. v. Mts. gab Adolf Henselt in der Villa Eichborn bei Breslau vor eingeladenen Gästen eine Matinée, in welcher er Compositionen von Weber, Mendelssohn, Chopin, Liszt und Eigenes theils allein, theils gemeinschaftlich mit seiner Schülerin Frl. Clara Baur vortrug.

Der Pianist Leo Lion ließ sich jüngst in Teplitz in drei Concerten hören. In der Abendunterhaltung im Leipziger Conservatorium am 19. v. Mts. spielte er ein Trio und ein Salonstück eigener Composition, sowie zwei Solopiecen von Bach und Chopin.

G. Freudenberg, in voriger Saison Musikdirector am Würzburger Theater, fungirt jetzt als Capellmeister am Stadttheater zu Halle.

Meyerbeer hatte sich nach seiner Badecur in Ems und Langenschwalbach aufs Neue erkältet und war ernstlich erkrankt. Jetzt ist er wieder so weit hergestellt, daß er nach Bamberg reisen konnte, um sich dort vom Geh. Rath Dr. Schönlein behandeln zu lassen.

Vor einigen Tagen debutirte an der Großen Oper zu Paris eine Tochter der gefeierten Sängerin Mad. Damoreau mit gutem Erfolge. Die Mutter liegt, bedenklich erkrankt, seit einiger Zeit schon darnieder.

Bazzini ist nach langen Kunstreisen in seine Heimath zurückgekehrt und will sich nun bleibend in Brescia niederlassen.

Musikfeste, Aufführungen. In Dresden beabsichtigen einige jüngere Tonkünstler im Vereine mit dem Witting'schen Musikcorps mehrere Concerte zu veranstalten, um Gelegenheit zu finden, sich dem Publicum vorzuführen. In den drei ersten Concerten werden die Pianistinnen Frls. Marie Wieck und A. Dietrich, sowie der Violinist Arno Hilf und die Sängerinnen Frau Schubert und Frls. Orwill und Jaschke sich hören lassen.

Die sechs Abonnementconcerte der Dresdner Hofcapelle nehmen am 28. d. Mts. ihren Anfang. Als Novitäten sind angeführt: die Symphonien Esdur von R. Schumann und Emoll von W. H. Veit, die Wassermusik von Händel, Lustspielouverture von J. Rietz, Concertouverture von A. Rubinstein und Ouverture zu „Medea“ von Bargiel. Außerdem heben wir aus den Programmen noch die Spohr'sche Doppelsymphonie für zwei Orchester „Irdisches und Göttliches im Menschenleben“, sowie zwei Bruchstücke (Liebesscene und Fee Mab) aus Berlioz' „Romeo und Julia“ hervor.

Am 28. Septembes wurde zu Prag auf dem Hradschin eine Messe vom Capell-M. Max Seifriz in Löwenberg aufgeführt.

Die „musikalische Gesellschaft“ zu Burscheid im westphälischen Kreis Solingen, über welche in einem früheren Bande d. Bl. einmal ausführlich berichtet wurde, eröffnet am 12. d. Mts. ihre Winterconcerte mit einer Erinnerungsfeier ihres 50jährigen Bestehens.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 27. September gelangte am Leipziger Stadttheater R. Wagner's „Fliegender Holländer“ zum ersten Male zur Aufführung und wurde am 30. wiederholt. Jedenfalls bietet sich uns später Gelegenheit, noch einmal darauf zurückzukommen.

„Die Rosenmädchen“ von Louis Schubert aus Königsberg gingen am 27. September auf der Dresdner Hofbühne in Scene und gefielen durch geschmackvolle Anordnung des Libretto und anspruchslose, aber sehr glückliche und melodiöse Musik. Durch freisinnige Kritik im „Dr. J.“ verräth derselbe ebenfalls eine gute musikalische Bildung.

Die vergleichenden Versuche bezüglich der Orchesterstimmung haben bereits am 28. v. Mts. am Dresdner Hoftheater begonnen; und zwar wurde an diesem Tage, da Frau Bürde-Ney plötzlich indisponirt geworden, statt des „Idomeneo“ Gluck's „Iphigenie in Aulis“ in der Wiener Orchesterstimmung zur Zeit Mozart's gegeben.

Bei der Gluck-Feier am 6. d. Mts. im Berliner Opernhause werden die Damen Mik und Moser als Eurydice und Amor mitwirken. Frau Jachmann-Wagner, welche, wie bereits erwähnt, den Orpheus singen wird, beginnt am 1. November einen Gastrollencyklus im königl. Schauspielhause.

Auszeichnungen, Beförderungen. Auch Julius Otto in Dresden ist zum Ehrenmitgliede des „Liederkranzes“ in Riga ernannt worden.

Dem Vernehmen nach wird Musik-Dir. C. F. Richter, Lehrer am Conservatorium und bisher Organist an einer anderen Kirche Leipzigs, zum Nachfolger Schellenberg's als Organist an der Nicolaikirche ernannt werden.

Todesfälle. Aus Neapel wird das im 86. Lebensjahre erfolgte Ableben Vincent Fiedo's, des letzten Schülers Paesiello's, gemeldet, welcher daselbst bis an sein Ende als Mitglied des „Collége de musique“ wirkte.

Leipziger Fremdenliste. Während der letzten Woche trafen hier ein: die HH. Concert-M. Ritter aus Schwerin, Kammermusikus Sachse aus Weimar und Musikalienhändler Scheibel aus Polnisch Lissa.

Vermischtes.

Man schreibt uns aus Dresden: Der Tonkünstlerverein hat das Ausscheiden A. Blaßmann's aus der Zahl activer Mitglieder sehr zu bedauern und gab ihm zu Ehren ein Abschiedsessen, bei welchem jede Art Verehrung für ihn in schönster Weise zu Tage trat. In Vertretung aller bedeutenden Clavier-Neuigkeiten muß ihn Ludw. Hartmann dem Verein ersetzen und greift derselbe bereits energisch ein; als Spieler Schumann's ist Blaßmann unersetzlich.

Rameau soll in seiner Vaterstadt Dijon ein Standbild errichtet werden.

Mit dem 1. November d. J. wird in Görlitz unter Leitung des Proksch'schen Schülers W. Irgang eine Musikschule nach dem bewährten pädagogischen Lehrsysteme seines greisen Meisters eröffnet werden.

Der am 21. v. Mts. zu Coburg begründete „Allgemeine Deutsche Sängerbund“ ist aufgebaut durch die Einzelbünde der verschiedenen Landschaften oder Stämme, welche auf dem aller zwei Jahre wiederkehrenden Sängertage je nach ihrer Größe durch einen, zwei oder drei Abgeordnete vertreten sind. Die Vertretung des „Allgemeinen Deutschen Sängerbundes“ ist einem Ausschusse von 25 Männern übertragen. Sängerfeste in dem Umfange, wie das vorjährige zu Nürnberg, sollen nach je vier Jahren stattfinden, und wurde bei dem jetzigen Coburger Sängertage angeregt, das zweite große deutsche Sängerfest in Dresden zu feiern.

Kritischer Anzeiger.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Robert Schumann, Drei Clavierstücke zu vier Händen. Leipzig, Gustav Heinze. Pr. 1 Thlr.

Die in diesem Hefte enthaltenen Clavierstücke sind Arrangements, und zwar Nr. 1 Phantasie aus Schumann's Op. 16, Nr. 2; Nr. 2 Fuge („BACH") aus Op. 60, Nr. 3; und Nr. 8 Phantasie aus Op. 16, Nr. 8. Es ist zu bedauern, daß der Arrangeur seinen Namen auf dem Titelblatte nicht genannt hat, denn vorliegende Bearbeitungen sind derartig, daß man mit Interesse den Namen des Autors kennen lernen möchte. Bei der Bearbeitung selbst haben sich verschiedene Hindernisse — wie man leicht bei Vergleichung der Originale und dieser Arrangements sehen kann — in den Weg gelegt, die aber zu überwinden dem Arrangeur glücklich gelungen ist. Wir empfehlen Musikern und der gebildeten Dilettantenwelt diese drei arrangirten Clavierstücke. β—.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

August Härtel, Op. 27. Frühlingsblüthen. Fünf Gesänge für gemischten Chor. Dresden, Bernh. Friedel. Einzeln in Partituren. Nr. 1, 2 und 3 à 10 Ngr. Nr. 4 und 5 à 7½ Ngr.

J. Muck, Op. 10. Drei Gesänge für vier gemischte Stimmen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur und Stimmen. Pr. 1 Thlr.

L. Röhr, Op. 13. Acht dreistimmige Lieder für 2 Soprane und 1 Altstimme oder 2 Tenore und 1 Baßstimme. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. ?

Die Lieder von Härtel lassen im Satz und Ausbau eine geübte Hand erkennen. Was den eigentlichen musikalischen Werth betrifft, so zeigen sie zwar keine in voller Blüthe stehende Phantasie oder besonders nuancirte Individualität, die vorzugsweise unser Interesse gewinnen könnte; allein sie bewegen sich doch immer in einer Sphäre, die einen wohlgefälligen Eindruck macht und die Stimmung der Texte, so weit es die erfindende Kraft gestattet, zum möglichsten Ausdruck bringt.

Ebenso stehen in gleicher Linie die Gesänge von Muck. Sie werden zwar durch ihr gewinnendes Aeußere einen guten Eindruck machen und in ihrer durchaus correcten Form befriedigen; aber ein höheres poetisches Interesse erregen sie nicht, da die erfindende Kraft nicht in jener Potenz auftritt, die sofort zündet und überzeugt. Die harmonische Durcharbeitung läßt aber einen gut gebildeten Musiker erkennen.

Die dreistimmigen Lieder von Röhr empfehlen sich durch ihre fließende Sangbarkeit. Der Satz ist sehr correct; nur möchte ich sehr bezweifeln, daß sie bei Vereinen sich große Verbreitung erringen werden. Der dreistimmige Satz hat doch immer etwas Unvollständiges und gewährt, ohne weitere harmonische Unterlage, für sich allein keine vollständige Befriedigung. Die musikalische Erfindung ist zwar nicht bedeutend, läßt aber doch das Streben nach Besserem erkennen. Bei mehreren Liedern, deren Texte sehr poetisch sind, vermißt man die ebenbürtige musikalische Reproduction.

Für Männerchor.

Sängerbund, der neue märkische. Sammlung vierstimmiger Männergesänge. Heft I. Neu-Ruppin, Oehmigke. Preis 22½ Ngr.

Wer gerade keine hohen Anforderungen stellt, den wird Manches in der Sammlung ansprechen. Ansprüche auf Bedeutung machen ja auch nicht die Männergesangvereine; nur wenige wenden sich dem Besseren zu. Von Componisten sind in diesem Hefte vertreten: Mangold, Möhring, Becker, Abt. Sämmtliche verstehen die Stimmen wirksam zu behandeln. Mangold thut wohl, die Bässe mehr zur Geltung zu bringen; denn die Tenore sind nur selten gut und auf die Dauer wirksam zu verwenden. B. E. Becker hat viel Geschick; ohne gerade Bedeutendes zu geben, sind die Sachen nicht ohne Wirkung. Jedenfalls ist dieses erste Heft der Sammlung Vereinen von nicht zu hohen Ansprüchen zu empfehlen.

H. Hugo, Op. 1. Trinklied für Männerchor. Leipzig, Wengler. Pr. 10 Ngr.

Das Lied ist nicht ohne Trinkhumor, gefällig und leicht in der Ausführung. Viele Trinklieder sind meist etwas derber Natur, grob materiell, fürs Kneipenleben berechnet. Das vorliegende hält sich in einer reineren Atmosphäre und wird gewiß nicht ungern gesungen werden. E. Klitzsch.

Außer den vor einiger Zeit von uns ausführlicher besprochenen Compositionen für Männerstimmen haben wir noch eine erkleckliche Anzahl von Werken zur Anzeige zu bringen, über welche kurze Notizen genügen werden, da theils die Componisten bekannt sind, theils, wo das weniger der Fall ist, die Productionen nichts Ungewöhnliches darbieten, was der Kritik neue Gesichtspuncte zu eröffnen geeignet wäre. Von dem fruchtbaren Fr. Abt liegen wieder einige Hefte vor: unter dem Titel „leichte Männerchöre, componirt von Mehreren, herausgegeben von Abt" (Schleusingen, bei C. Glaser) das 13. Heft, enthaltend 6 Nummern, sämmtlich von Abt, in der bekannten ansprechenden Weise des Componisten; ferner von demselben: Solo-Quartette, Op. 157. In demselben Verlage erscheint auch eine Sammlung „leichter Männerchöre", gleichfalls von Abt herausgegeben. Wir haben das 8. Heft zur Hand, mit sechs recht gemüthlichen und solid gearbeiteten Chorliedern von Oswald Lorenz. B. Hamma widmet „allen schwäbischen Sängern" Lieder im Volkstone (Op. 21, bei C. Glaser), die in der That in hinreichender Weise „schwäbeln", auch mit „Tra la la" und „La la la"! Empfehlenswerth durch Reichhaltigkeit und Billigkeit ist die durch Bädeker in Essen bewirkte Stereotyp-Ausgabe der „Männerlieder", herausgegeben von W. Greef. Das zehnte Heft enthält 20 Lieder (darunter 15 Originalcompositionen, zum größten Theil von Greef) für 3 Ngr. — Heinrichshofen in Magdeburg veröffentlicht ein „Album für Männergesang", worin verschiedene Componisten, z. B. L. Thieme, Rebling, Würst, Tschirch u. A. vertreten sind. Bei demselben Verleger erschien ein Heft Gesänge von G. Rebling (Op. 12), von denen uns Nr. 5 und 6 zur Einsicht zugegangen sind. Wir dürfen diese Lieder als charakteristisch und musikalisch würdig empfehlen. Carl Appel hat bei C. F. Kahnt in Leipzig eine ganze Reihe von Compositionen veröffentlicht, welche für gesellige Unterhaltung sorgen. Die Serenade, Op. 12, ist ein ganz dankbares, gut klingendes Duo für Tenor- und Baßsolo mit Begleitung von — Brummstimmen. Also immer noch! — Der „heitere Liedertäfler", Nr. 5, (Schleusingen, bei Glaser) enthält einen Schwank: „Muhamed vor dem Himmel" von C. Hermes, in etwas altbackenem Humor, die Zelter'sche Weise imitirend. — Der Inhalt des Liedes „Im Maien" von Rich. Hol, Op. 23, ist entschieden besser, als das mehr wie bescheidene äußere Gewand. Die Noten sind in Amsterdam metallographirt, noch dazu ziemlich schlecht. — Frisch und volksthümlich wirkt J. B. Maier's „Sängers Heimath", für Solo und Chor (Nördlingen, bei Beck). Dagegen haben die „leichten Gesänge" von H. Pfeil (Op. 1), in Berlin bei Horn erschienen, ein entschieden dilettantisches Gepräge. Der Componist möge sich für seine künftigen Werke erst etwas von der musikalischen Ortographie aneignen und sich gewisse Regeln des reinen Satzes einprägen. Musikalischen Leuten wird es eine Ueberwindung kosten, die zwei Seiten Partitur im Ganzen (!) bis zu Ende durchzulesen. — C. Kunze läßt in seinem „Hoch und Pereat!" (Op. 74, bei C. Glaser) im zechenden Kreise lustig die Gläser erklingen. Für gewisse „erhöhte" Stimmungen wird diese burschikose „Kreuzfidelität" gerade recht sein. So etwas ist Geschmackssache! — Die Lieder und Gesänge von Otto Plötz (Schaffhausen, bei Brodtmann) sind einfach und ungekünstelt, etwa im Style Nägeli's, und verdienen Beachtung. Es geht ein gemüthansprechender Ton durch diese Lieder, und sie bieten den Sängern Ernstes und Heiteres im bunten Wechsel. Die vorliegenden zehn Lieder sind als „erstes Heft" bezeichnet.

F. W. Markull.

Allgemeiner Deutscher Musik-Verein.

Seit unserer letzten Bekanntmachung in Nr. 7 sind dem Vereine als Mitglieder weiterhin beigetreten:

Hr. Dr. M. Abraham, Musikalienverleger, Inhaber der Handlung: Verlag der Classiker in Berlin.
Hr. A. v. Beschwitz, Rittergutsbesitzer auf Althörnitz bei Zittau.
Hr. J. Friedländer, Musikalienverleger, Inhaber der Handlung: C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig und Verlag der Classiker in Berlin.
Hr. F. Gast, Cantor und Musikdirector in Plauen.
Hr. A. Gerstenberger, Musikalienhändler in Altenburg.
Hr. W. Langhans, Tonkünstler in Hamburg.
Hr. Freiherr v. Liliencron, Intendant der Hofcapelle und des Hoftheaters in Meiningen.
Hr. A. Poorten, Violoncellist am kaiserl. Theater in Petersburg.
Hr. Rehbaum, Tonkünstler in Berlin.
Hr. A. Schliebner, königl. Musikdirector in Berlin.

Die Expedition der Mitgliedkarten, Statuten und Quittungen — die letzteren in so weit, als die Beiträge bis jetzt eingezahlt wurden — ist nun erledigt. — An allen den Orten, wo Vorstandsmitglieder wohnhaft sind, wurden an diese die Sendungen gerichtet mit der Bitte um Vertheilung an die Mitglieder ihres Ortes. Die Letzteren wollen sich daher, im Fall sie noch nicht im Besitz der an sie adressirten Paquete sind, an das betreffende Vorstandsmitglied wenden. — Nach allen anderen Orten wurden die Paquete einzeln expedirt, theils mit Post, theils gelegentlich. — Einige Sendungen konnten bis jetzt nicht gemacht werden, da uns die speciellen Adressen, zum Theil auch die gegenwärtigen Wohnorte mehrerer Mitglieder unbekannt sind. Als unbestellbar durch die Post zurückgekommen ist bis jetzt nur ein an Hrn. Orgelbaumeister L. Witzmann in Klein-Rudestedt adressirtes Paquet. — Die geehrten Mitglieder wollen demnach darauf achten, ob ihnen die Sendungen, im Fall sie ihnen noch nicht eingehändigt sind, in nächster Zeit zugehen, im Verneinungsfalle aber uns Nachricht geben.

Von nachträglichen Berichtigungen des Mitgliederverzeichnisses ist nur eine eingegangen. Hr. Dr. Zopff in Berlin, der als Director der Opernakademie daselbst aufgeführt ist, schreibt uns, daß er seit Erweiterung der Akademie sich von derselben zurückgezogen habe.

Nachdem so die ersten sehr mühseligen Vorarbeiten beendet sind, kann von nun an nicht allein ein schnellerer und geregelterer Geschäftsgang eingehalten werden; der Verein ist in seiner Entwickelung zugleich so weit vorgeschritten, daß er seine Wirksamkeit, wenn auch natürlich nur erst in einigen Anfängen, beginnen kann. Dies gilt namentlich von der Bibliothek, die sich bereits sehr werthvoller Schenkungen erfreut. Sobald für Verleihungen der Geschäftsgang genauer bestimmt ist und nothwendige Buchbinderarbeiten erledigt sind, werden wir mit Veröffentlichung des Verzeichnisses beginnen, und den Vereinsmitgliedern die Benutzung auf diese Weise ermöglichen.

Ebenso sind auch bereits einige einleitende Schritte hinsichtlich der im künftigen Jahre zu veranstaltenden Tonkünstler-Versammlung geschehen. Alle darauf bezüglichen Mittheilungen und Sendungen wolle man daher in Zeiten an den Unterzeichneten richten.

Fr. Br.

Literarische Anzeigen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 10. October 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 15.
Siebenundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ueber die Symbolik der Töne.

Von

Dr. A. Kullak.

(Fortsetzung.)

Zunächst ist im Allgemeinen Folgendes zu bemerken. Das musikalische Darstellungsmittel hat bei Weitem nicht in gleichem Maße diejenige Eigenschaft, welche für unmittelbare Verständlichkeit der Symbolik erforderlich ist, wie die vorgenannten Sphären. Es fehlt ihm die Anschaulichkeit. Außer der auf die Vorstellung wirkenden Beschreibung durch das Wort ist das Bild, also die auf das Auge bezogene Erscheinung, das leichteste Mittel der Erkenntniß. Die Klangentäußerung, sowie die von der Erfahrung an einem Objecte von seiner Formäußerlichkeit unabhängig wahrgenommenen Eigenschaften wirken erst in zweiter Linie auf das Vorstellungs- und Auffassungsvermögen. Dies ist zwar ein Uebelstand, aber man muß die Thatsache anerkennen.*) Das Sichtbare giebt den allgemeinen Umriß vom Objecte und die handgreifliche Ueberzeugung von seiner Existenz.

Trotz dieser mangelnden Anschaulichkeit ist aber doch der Ton reich an Fähigkeiten zu symbolischer Bedeutung. Zuvörderst hängt die Symbolik nicht einzig und allein von der Anschaulichkeit ab. Gerade bei dem Tone ist die Erfahrung gezwungen, eine Fülle symbolischer Beziehungen aus dem rein auf das Gehör bezogenen Bewegungsleben zu entnehmen und den Begriff der Symbolik wesentlich zu erweitern. Zweitens hängt die musikalische Symbolik auch inhaltlich nicht von der Aeußerlichkeit der Zeichnung oder des Bewegungscharakters ab, welche das Tonmaterial angiebt, sondern von der Gesammtgeistigkeit, wie sich dieselbe in Gesetz, Einheit, Ordnung und inhaltlicher Bedeutung der Formen ausspricht. Drittens giebt der Ton akustisch eine Menge klanglicher Erscheinungen aus der objectiven Welt wieder, und indem die Klangentäußerung der Objecte mit zu ihren — zum Theil wesentlichen — Eigenschaften gehört, entsteht abermals in dem Tonleben eine neue Reihe symbolischer Erscheinungen, die den ursprünglichen Begriff der Symbolik erweitern. Endlich zuletzt liegt gerade darin, daß die mangelnde Anschaulichkeit durch ein Vicariren des Gehörs für das Auge ersetzt wird, und in der Phantasie eine Uebertragung geschieht aus einer materiellen in eine ideellere Sinnensphäre, ein feiner Reiz für die Einbildungskraft. Es entsteht eine etwas abstractere Symbolik, und die Bedeutung des Tones im Sinne räumlich plastischer Umrisse muß gleichfalls anerkannt werden.

Wir wollen jetzt die einzelnen Reihen oder Gruppen symbolischer Beziehungen noch gesondert kurz überschauen. Dieselben haben nicht gleichen Werth; man kann die niedere Symbolik von der höheren unterscheiden, die elementare von der künstlichen, oder die materielle von einer geistigen, und wird hierbei auf das von der Erfahrung bestätigte Gesetz hingeleitet, daß die höhere Symbolik meistens die Elemente der niederen aufhebt oder abschwächt. Zwar geschieht es nicht immer — eine feine Schattirung wird von dem Grunde und Wesen der niederen Symbolik besonders für ein empfängliches Gehör und Gefühl wol auch erhalten bleiben können —, aber in durchaus gemilderter, abgeschwächter Eindringlichkeit. Waltet der Geist der höheren Symbolik mächtig, so kann er durch inhaltlich gewichtige Züge vorwaltend die Phantasie in Anspruch nehmen, so daß die Fülle der elementaren Einzelzüge niederer Symbolik nicht zur Geltung gelangen. Sie sind darum überhaupt nicht aufgehoben, aber ihre Wirkung ist allerdings als eine bedingsweise eintretende zu bezeichnen. So hat z. B. jedes Intervall seinen bestimmten Charakter, jede Lage nach Höhe und Tiefe, jede Klanggattung ihren bestimmten symbolischen Inhalt; bei langsamem, einfachstem Gesange wird jeder Ton Strömungen der Gefühlsinnerlichkeit symbolisiren, ja selbst die Tonarten lassen darin symbolische Unterschiede aufstellen, was sich leicht ergiebt, wenn man die Wirkung einer und derselben Melodie in der Verschiedenheit der Tonarten prüft; Dur und Moll symbolisiren ganz bestimmte Stimmungsunterschiede von heiter und traurig. Dies

*) Objectiv genommen ist es ein Fehler, den auch die Metaphysik öfter begeht. Auch Plato unterschied nur Erkenntniß durch Anschauung oder durch Begriffe, und selbst noch moderne Lehrbücher der Metaphysik (z. B. von Apelt) gehen von der reinen Anschauung sogleich zur speculativen Erkenntniß über.

sind aber Alles symbolische Beziehungen untergeordneter Art, die bei dem Hervortreten gewichtigerer geistiger Züge theils aufgehoben, theils in ihr Gegentheil verwandelt werden können. Das Moll kann Kraft und Humor so vorwiegend enthalten, daß von Traurigem nicht ein Atom erhalten bleibt, sowie umgekehrt das Dur unendlich Trübes ausdrücken kann. Die Symbolik der Intervalle geht, wo Feuer und Leben der Polyphonie waltet, verloren, die elementare Gefühlsströmung des Gesanges, wo charakteristisch und geistig der Text vordrängt, desgleichen u. s. w. Nichts desto weniger besteht aber doch die elementare Symbolik, nur muß in richtigem Verständniß die Bedingung der Umstände mit erwogen werden, unter welchen sie in Wirksamkeit bleibt.

Zuvörderst die Symbolik des Gefühlslebens. Der Schall eines Körpers giebt Kunde von seiner Innerlichkeit. Beim rein materiellen Volumen ist dieselbe allerdings nur physikalischer Natur, hüllt sich aber gleichwol, da das Auge nicht die innere Textur durchdringt, in den Schein des Dunkeln, Geheimnißvollen. Es ist, als ob die Seele der Materie sich im Klange offenbarte. Für die Phantasie ertheilt der letztere die Antwort auf die Frage, was unter der Oberfläche lebt; für den Verstand müßte eine physikalische Zertheilung des Körpers erfolgen. Die Stimme gilt in übertragener Bedeutung als Ausdruck seelischer Innerlichkeit bei lebenden Wesen, die Thierwelt hindurchgehend, bis zum Menschen aufsteigend. Die Innerlichkeit ist natürlich eine sich mehr und mehr vergeistigende. Während beim Thiere die Grade der Lust und Unlust in Bezug auf physisches Wohlbefinden an der Stimme ihren Maßstab finden, offenbart sich in der letzteren beim Menschen eine unendlichere Fülle von Abstufungen, von Geistigem einerseits, Körperlichem andrerseits durchdrungen, oder mit Beiden gemischt, und selbst an die speciellere Inhaltlichkeit des geistig Lusterfüllten heranstreifend. Das Gefühlsleben ist ein Strömen, mit dem physikalischen Bilde durchaus zusammenstimmend, nur in einem dunkeln, ätherischen, geheimnißvollen Material, und von einer durchaus regeren und empfindlicheren Lebendigkeit. Doch schließt die letzte auch die ruhige, ins ewig Weite gleichmäßig strebende Strömung nicht aus. Bezüglich der erstgenannten Eigenschaft waltet ein Spannen und Sichlösen, ein Vorwärtsdrängen und Zurückhalten, ein Anschwellen und Abnehmen bis zum völligen Ausathmen des Lebens — Alles Erscheinungen der Seelenthätigkeit in dynamischen Verhältnissen.

Das Tonfluidum hat hiermit eine bis ins Detail gehende Aehnlichkeit und symbolisirt im Allgemeinen sowie in der Nuancirung seiner dynamischen Abstufungen das Leben des Gefühls. Die musikalische Vortragskunst ist die theoretische und ins Einzelne dringende Durchführung dieser Behauptung, und dürfte am schlagendsten den Beweis gegen die Unhaltbarkeit des formalistischen Principes geben. Es läßt sich zwar auch auf der Grundlage des Letzteren Mancherlei im Vortrage begründen*), aber der Materialismus ist für seine Gründe immer auf den einen Begriff der „Abwechselung" verwiesen, eine an sich todte und sehr äußerliche Idee, die, abgesehen von ihrer pädagogischen Unfruchtbarkeit, ihre Aufgabe nicht erschöpft. Die Frage nach dem Warum bleibt oft ungelöst, und der Begriff der Abwechselung bedarf selbst der Motivirung, für welche nichts Anderes genügend eintritt, als das Zusammenhalten des Tonlebens mit dem Gefühlsleben.

Die hier gemeinte Symbolik als elementare bezieht sich, wie oben bemerkt, auf dynamische Verhältnisse des Gefühlslebens. Daß das letztere in der Dynamik nicht seinen einzigen Bestand hat, sondern in den Inhalt eingreift und aus seiner Subjectivität in die Objectivität übertritt, muß hiervon geschieden werden. Die Tonsymbolik in dieser Erweiterung ist eine andere, auf die wir sogleich kommen.

So wie das Gefühl in seinem Wesen durch Betrachtung seiner dynamischen Natur nicht erschöpft wird, sondern einen Inhalt in bald hellerer, bald dunkler, bewußter oder unbewußt geahnter Bestimmtheit in sich trägt*), so birgt auch der Ton außer seinen materiellen und dynamischen Eigenschaften eine Fülle von Merkmalen in sich, die an die objective Welt anknüpfen. Dieselben sind theils direct, theils indirect, malerisch oder abzeichnend, theils in ihrer Wirkung gleichartig mit einer Summe sinnlicher Reize anderer Art aus der objectiven Welt.

So wie der Ton in der Schwebe steht zwischen Materialität und Uebersinnlichkeit, so symbolisiren seine Eigenschaften, und oft sogar dieselben, das eine Mal Vorgänge aus dem psychischen, das andere Mal aus dem sinnlichen Leben. Die Crescendo und Decrescendo, Accelerando und Rallentando symbolisiren, sofern die sinnliche Tonsäule unter einem bestimmten Stärkegrade vorgestellt wird, Zunahme und Abnahme des Volumens, Beschleunigung und Zögerung rein sinnlicher Bewegung. Die Vorstellung ist nicht allemal an das Psychische gebunden. Unter Inhaltsbedingungen, die zum Sinnlichen hindrängen, wird der Geist des Tonwerkes auch Verhältnisse einer rein materiellen Tektonik symbolisiren können. Auch das Forte und Piano wird da unter der Vorstellung einer stärkeren Färbung oder stärkeren Volumens eintreten. Der Ton als Längenausdehnung erscheint als Linie, mehrere Töne nach ihrem Intervallverhältniß als parallele oder divergirende, wiederkehrende Tonweisen als zu sich zurückkehrende, also gerundete Linien, und die Unendlichkeit der Figuration in homophoner oder polyphoner Form erinnert an das Netz einer Textur von gleichfalls wunderbarer Mannigfaltigkeit. Außerdem haben die Schwingungsverhältnisse der Töne unter einander Aehnlichkeit mit denen der Licht- und Farbenunterschiede, und wirken demgemäß auf Gehör und Vorstellung. Höhe und Tiefe des Tones entsprechen Hellem und Dunkelm. Genauer noch correspondiren mit Farbenunterschieden die Klangqualitäten. Man hat die schrille Trompete mit Roth, den umrißlosen, verschwebenden Ton des Waldhorns mit dem Grün oder Bläulich der Fernsichten in schöner Natur, die Sehnsucht erweckende Menschenstimme mit Himmelblau zusammengehalten u. dgl. m.

Indem so Eindrücke aus verschiedenen Bereichen der objectiven Welt durcheinander schweben und das Tonwerk als ein Ganzes vor der Phantasie flüchtig und unfaßbar vorüberreift, symbolisirt von tektonischer und plastischer Seite das musikalische Gebilde den Geist einer Baukunst, welche die Erscheinungen der materiellen Pracht aufgelöst hat in die Flüssigkeit des Aethers. Wahre Luftschlösser, mit einer Feinheit der Ornamentik, einer Ausstattung der Farbe und Subtilität der mathematischen Verhältnisse, Tummelplätze der Phantasieschwelgerei, wie sie die materielle Kunst nicht bieten kann, werden von der

*) Ich habe in meiner „Aesthetik des Clavierspiels" versucht, Einiges auf den Vortrag Bezügliche nach beiden Principien zu motiviren. Der Versuch gelang, wie vorauszusehen, auf der einen Seite besser, als auf der anderen.

*) Vgl. das II. Capitel in meiner Schrift „Vom musikalisch Schönen".

tonischen Architektur geschaffen, und durch das Ganze schlüpft, gleichsam die luftigen Räume belebend, dies und jenes Bild aus der Wirklichkeit, wie es gerade von dieser oder jener Tonfigur erweckt wird. Gerade die nicht directe Anschaulichkeit der Tonplastik giebt ihrer Symbolik einen Reiz, der weit hinausreicht über die sichtbare. Die ganze Sphäre beruht auf einer feineren und abstracteren Thätigkeit der Phantasie. Die Tonsymbolik ist die Symbolik der Symbolik. Ihr Reiz liegt in dem Nichtzwingenden. Was sie andeutet, ruft in dem Gefühle erst den Proceß einer eigenen Productivität von Lust und Seligkeit hervor, der auch die symbolisch angeeigneten Bilder aus der Aeußerlichkeit in jene dunkeln Stellen des Bewußtseins überträgt, die zwischen Denken und einem Netz der reizendsten Traumvisionen schweben.

Die folgende Reihe symbolischer Beziehungen liegt in der Tonmalerei. Allerdings entspricht der Begriff nicht präcis seiner Bedeutung, und wenn von symbolischen Beziehungen die Rede ist, müßte die Malerei, welche sich gerade darin von der Symbolik unterscheidet, daß sie direct und durch die dem Inhalt unmittelbar zukommende Erscheinung den Gedanken ausdrückt, ausgeschlossen sein. Indeß genau genommen, entspricht auch der Begriff Malerei bei der Musik nicht seiner Bedeutung. Die Töne malen nicht das Object, sondern eine nur einzelne, nämlich akustische Eigenschaft desselben; die Phantasie nimmt jedoch in ihre Vorstellung das ganze Object auf. Es geschieht also durch die psychologische Thätigkeit etwas, das dem sinnlichen, seinen Gegenstand nicht vollständig deckenden Zeichen durch die Phantasie zu Hülfe kommen muß, und dieser Umstand mag die Einreihung der Tonmalerei unter die Formen der Tonsymbolik entschuldigen. Dazu kommt, daß die Zeichnung durch Töne auch Räumliches, sowol Bewegliches als Ruhendes, unternimmt: ein Wagniß, das noch mehr auf jenen psychologischen Zusatz rechnet, der mehr der Symbolik, als der Malerei zukommt.

Ueber das Nähere der Tonmalerei zu berichten, sei hier erlassen*), und wir bezeichnen nur ihren künstlerischen Werth.

An richtiger Stelle angewendet, ist die Malerei durch Töne nicht nur ein zulässiger, sondern werthvoller Schmuck jedes musikalischen Kunstwerkes, das außer ihr einen höheren Gedanken verfolgt. So psychologisch wahr es ist, daß in der höchsten, selbst abstractesten Stimmung das bunte Bild der wirklichen Welt in einzelnen Fragmenten durch die Seele zieht, daß der verklärteste Schein der Innenerhebung seine Strahlen nicht in sich selbst verschwendet, sondern die Objectivität, sei sie auch fern, beleuchtet; eben so natürlich muß es erscheinen, wenn im Schwung musikalischer Entfaltung Einzelheiten aus der Objectivität, akustisch nachgebildet, mit aufgenommen werden. Ein symphonisches Instrumentalwerk wird, sofern es überhaupt darin graus und finster hergeht, nicht verlieren, wenn hier der Ausbruch eines Vulcanes, dort das Sausen des Sturmwindes, an anderer Stelle der Weheruf eines Unglücklichen in die Scene tönt; eben so wenig ein idyllisch heiteres, wenn es Naturlaute lieblicher Art aufnimmt. Die Tonmalerei ist nur in dem Sinne unkünstlerisch, wenn sie sich selbst zum Zwecke nimmt, über dem Reiz ihrer einzelnen Künsteleien das Ganze vergißt. Die Einheit ist der Kern der Schönheit, sie allein bedingt das Ganze; so wenig die Natur im Stande ist, ein Ganzes aus ihren an Zerrissenheit, Klangeinseitigkeit und Klanglosigkeit leidenden Lauten herzustellen, eben so wenig wird es ihrer Nachahmung gelingen. Die Einheit ist nur möglich durch ein Thema und dessen Entwickelung, sei es formell oder poetisch; ohne ihre Sichtbarkeit entbehrt die Natur beider Eigenschaften. Außerdem beansprucht nach dem, was über die erste symbolische Reihe gesagt wurde, die Gefühlsinnerlichkeit, als der eigentliche Gedanke der Tonkunst, Größeres, Ernsteres, Geistigeres, gegen welches die Spielerei mit Naturlauten wie ein Eingriff der Prosa in die Poesie erscheint. Wir können freilich nicht leugnen, daß Geschmacklosigkeiten in dieser Beziehung selbst beim großen Seb. Bach vorkommen.*)

*) Eine Uebersicht derselben nach den verschiedenen Lebensbereichen der Objectivität findet sich in meiner o. a. Schrift „Vom musikalisch Schönen". Ferner von historischem Standpuncte, aber die ältere Zeit vorzugsweise im Auge behaltend, der Aufsatz „Die Tonmalerei älterer Componisten" von nichtgenanntem Verfasser in den „Wiener Blättern für Musik", VII. Jahrgang, Nr. 92 ff.

*) Z. B. in der Johanneischen Passion, wo Wehklagen, Geißeln u. dgl. gar zu treu und ausführlich abgeschildert werden.

Geht man von dem Gesichtspuncte aus, daß das Höchste und Schönste, nicht aber Tändeleien oder Vorstufen das Leben der Tonkunst ausmachen, so kann man, bevor wir zu der höheren Symbolik übergehen, noch eine andere Reihe symbolischer Erscheinungen elementarer Art namhaft machen. Es giebt eine Summe von Verwendungen der Musik im praktischen Leben zu immer wiederkehrendem Schmuck von Handlungen, Stimmungen und Sitten, die eine bestimmte Färbung von Lust, Trauer oder sonst charakteristischem Gefühle an sich tragen. Diese Elemente sind zwar auch an sich selbst als Ausdrücke einer naturgemäßen Verwendung der in der Musik enthaltenen symbolischen Beziehungen zu bezeichnen, und eine genaue Theorie der Symbolik würde sowol hierauf, als auch auf vieles Einzelne und Kleinere, dem unsere allgemeine Eintheilung noch nicht gerecht geworden, einzugehen haben; in diesem Sinne werden sie hier jedoch weniger betont, als vielmehr deshalb, weil sie als integrirende Momente im größeren Kunstwerke die Beziehung zu jener objectiven Lebenserscheinung wach rufen und bestimmten Inhalt in die Musik legen. Solche Erscheinungen sind also z. B. Jagdmusik, kriegerische Signale, Signale des Posthorns (angewendet z. B. in Beethoven's Sonate „Les adieux"), Kuhreigen, Hirtenmusik, Jodeln, Zigeunerharmonien, sonstige musikalische Nationaleigenthümlichkeiten, Volkslieder, Handwerkslieder, der Tanz in allen Färbungen, der Marsch und selbst das religiöse Lied, Choral 2c.

Die Theorie der Symbolik wird auch bei den eben genannten naturalistischen Elementen einen vernünftig natürlichen Zusammenhang zwischen Inhalt und musikalischer Form entdecken. Das Melancholische der Zigeunermusik z. B. beruht in der Scala. Die Letztere hat nicht die Glätte und Ebenmäßigkeit der cultivirten; mit ihrer Lücke von anderthalb Tönen ist eine Unvollkommenheit bereits im schematischen Typus ausgesprochen; diese erscheint dem Gebildeten als etwas dem Innern Ungenügendes, und da sie überdem eine Mollterz ist, färbt das immer Wiederkehrende dieses Intervalles das Ganze mit dem Schatten eines eigensinnigen Trübseins. Bei kriegerischen Signalen wird der Accord als Melodie genommen, d. h. das aller Allgemeinste, weithin Gültigste. Und dieses erhält in der Klangfarbe das auf die Sinne am schärfsten einwirkende Getön der Trompete, basirt auf der Grundlage eines gleichfalls allgemein auffälligen Rhythmus. Alle drei Merkmale gehören zusammen; auf der Flöte würde selbst in der ideellsten Musik ein Kriegssignal seine Symbolik einbüßen. Im Choral ist die Abstraction vom Weltlichen, der Hinweis auf Einfaches, Ernstes, Festes durch so viel Merkmale ausgesprochen, daß eine weitere Ausführung nicht nöthig

ist. In allen Märschen kommt die bekannte Figur ♫ ♩ als Metrum vor. Auch dies beruht auf natürlich Vernünftigem. Festes Zusammenhalten, Zusammenfassen, Zusammennehmen muß den gleichmäßigen Gang von Maßeinheiten auflösen; es liegt bereits in der Etymologie jener drei Worte, daß zwei Noten näher, so nah wie möglich aneinander genommen werden müssen, um die Bedeutung zu erfüllen; u. dgl. m. — Es sei hierbei nicht übersehen, daß unter künstlerischer Hand mehrere der genannten Fälle bereits den höheren Bereichen der Kunst einverleibt werden können. Es war aber zunächst nicht an einen polyphonen Choral etwa von Bach, oder einen Tanz von Chopin gedacht, sondern an Formen, wie sie sich von selbst im Instincte des Volkes und Lebens bilden.

Hiermit schließt die elementare Symbolik ab, und wir gehen zu der höheren. Diese zeigt sich in zwei ebenbürtig nebeneinander stehenden Reihen, in der sogenannten Classicität und der Modernität.

In jener beruht die Wirkung der Symbolik auf der Vollendung feststehender Formgebilde, erfüllt mit einem Inhalte von mehr absoluter Bedeutung und Schönheit; in dieser auf charakteristischer Ausführung poetischer Stoffe außerhalb der Musik. Die Classicität giebt ideal Schönes, die Modernität charakteristisch Schönes. — Da sich aber die Bereiche des Lebens nicht so scharf scheiden, wie Begriffe, so ist — und es bedarf selbstverständlich keiner weiteren Erklärung bekannter historischer Thatsachen — der Uebergang zur Modernität in den letzten Erscheinungen der Classicität angebahnt, sowie auch überhaupt das Charakteristische dort nicht fehlt. Umgekehrt beschränkt sich die Modernität — wie gleichfalls bekannt — nicht ausschließlich auf Vollendung der Charakteristik, sondern greift vielfach in das Gebiet des ideal Schönen zurück.*)

(Schluß folgt.)

*) Die Auflösung des Unterschiedes von idealer und charakteristischer Schönheit durch Vischer scheint mir unhaltbar, und bleibt mir gelegentlich vielleicht vorbehalten, hierüber Ausführlicheres zu geben.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

J. G. Herzog, Op. 35. Kirchliches Orgelspiel. Dritter Theil. Erfurt und Leipzig, G. W. Körner. Pr. 2 Thlr.

H. W. Stolze, Op. 58. Die wohltemperirte Orgel. Ebendaselbst. Pr. 3 Thlr.

G. W. Körner, Der katholische und protestantische Organist, oder Der praktische Organist. Ebendaselbst. Pr. 5⅓ Thlr.

Die stets sich gleichbleibende Aufmerksamkeit der Körner'schen Verlagshandlung für allgemeine Orgelliteratur und das hiermit verbundene Streben, nach besten Kräften für die Verbreitung des vorhandenen Guten in derselben Sorge zu tragen, gereicht dieser Firma zur ganz besonderen Ehre. J. G. Herzog's „Kirchliches Orgelspiel" zeichnet sich sowol durch geschickte Zusammenstellung des ziemlich reichhaltigen Stoffes, als auch durch gediegene Wahl der darin niedergelegten Compositionen der bedeutendsten älteren und neueren Meister aus. Auch gewinnt das Werk selbst noch dadurch an besonderem Interesse, daß es dem Verfasser gelungen ist, in den Besitz einer namhaften Anzahl ungedruckter Compositionen von älteren und neueren Meistern, wie: Pachelbel, Krebs, Hesse, Kühmstedt u. A., zu gelangen, deren Mittheilung dem Ganzen selbst zur wesentlichen Bereicherung dient.

Den mit einem gewissen Grade von technischer Fertigkeit ausgestatteten Orgelspielern wird ein nicht genug zu empfehlendes Werk geboten in der „Wohltemperirten Orgel" von Stolze. Der Name dieses Autors hat sowol in der Orgelliteratur, als überhaupt in der allgemeinen Musikwelt schon längst einen guten Klang. In vorliegendem Werke kennzeichnet er sich von Neuem als ein dieses guten Klanges würdiger Künstler. Dem ganzen Werke liegt die Idee des Seb. Bach'schen „Wohltemperirten Claviers" zu Grunde, nur mit dem Unterschiede, daß die Präludien mit den Fugen bei Stolze in genauerem Zusammenhange stehen, als bei Bach. Die Themas zu den Fugen selbst sind originell und interessant gedacht, und beweisen durchweg in ihrer Behandlung und Durchführung den feinen und gewandten Tonsetzer. Auf diese Weise wird Stolze's Arbeit zugleich auch für das Studium anregend und fördernd zu benutzen sein.

Ueberschaut man den ziemlich langen Titel des Körner'schen „Katholischen und protestantischen Organisten", so wird man schon im Voraus mit Allem bekannt gemacht, was die Sammlung im Ganzen bietet, und dies ist: „646 kurze, leichte und gefällige Orgelcompositionen verschiedener Art, und folgen diese in der Reihe, wie die Töne der chromatischen Leiter, mit und ohne Pedal zu spielen, in den gebräuchlichsten Dur- und Molltonarten, für jede Kirche. Nebst einem Anhange von Nachspielen und Modulationen. In methodisch fortschreitenden Orgeltonstücken der bekanntesten älteren und neueren Tonsetzer, mit Angabe der Pedal-Applicatur von A. G. Ritter. Zur Uebung, Fortbildung und zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste für Präparanten, Seminaristen, Schullehrer, Organisten und alle Freunde des wahren, soliden Orgelspieles. Zunächst als praktisches Hülfsbuch und Ergänzungsmaterial zu jeder Orgelschule, insbesondere (!) zu Ritter's „Kunst des Orgelspieles" oder Sattler's „Theoretisch-praktischer Orgelschule" (natürlich bei Körner erschienen!).

Hat man diesen umfangreichen Titel nur gelesen, so ist ein näheres Sichten der Sammlung wol eigentlich nicht mehr nothwendig, denn man weiß ja schon mehr, als man eigentlich wissen will, und für die genannten vielen Zwecke dürfte die gebotene Auswahl wol hinreichend genug erscheinen. — Wenn es uns doch alle Autoren bei Besprechung ihrer Werke so leicht machten! —ß.

Theoretische Werke.

F. L. Schubert, A-B-C der Tonkunst. Leipzig, C. Merseburger. 1862. Pr. 9 Ngr.

——— Instrumentationslehre, nach den Bedürfnissen der Gegenwart faßlich dargestellt. Leipzig, C. Merseburger. 1862. Pr. 9 Ngr.

——— Katechismus der Musikinstrumente, mit 60 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig, J. J. Weber. 1862. Pr. 10 Ngr.

Wir gestehen, daß uns das Besprechen derartiger Hülfsbücher oft in Verlegenheit setzt, da man in diesen „Handbüchern" ꝛc. so viel Nachgeschriebenes, von Anderen Entlehntes zu Gesicht bekommt, daß alle schließlich über einen Leisten geschlagen zu sein scheinen. Bei den vorliegenden Werken ver-

mutheten wir anfänglich auch die gewöhnliche Schablonenarbeit, wurden aber bei näherem Sichten derselben eines Anderen belehrt; denn Alles, was der Herr Verfasser in seinen drei Schriften niederlegt, ist Resultat eigener Erfahrungen und Anschauungen. — Das „A-B-C der Tonkunst" enthält das Wissenswürdigste der Musik in systematisch geordneter, faßlicher Darstellung. Bei der großen Trockenheit des Stoffes sind zugleich Bemerkungen eingeflochten, die dem Schriftchen ein regeres Interesse verleihen.

Am bedeutendsten unter vorliegenden Werken tritt die „Instrumentationslehre" hervor. Die Ansprüche, die wir an ein solches Werk machen, sind hoch, zumal diese Seite der musikalischen Literatur bedeutende Arbeiten eines Berlioz, Marx, Lobe u. A. aufzuweisen hat; aber auch die Schubert'sche Arbeit hat unsere Erwartungen befriedigt. Der Verfasser behandelt seinen Stoff mit praktischem Geschick, und führt auf geradem Wege den Schüler zum Ziele. Eine im Buche sich eingeschlichene Unrichtigkeit wollen wir verbessern. Auf S. 37 steht: „Franz Schubert sagt über die Clarinette: „Wer die Clarinette seelenvoll bläst, scheint der ganzen Welt, den himmlischen Wesen selbst eine Liebeserklärung zu machen." Dies hat nicht dieser, sondern Christian Friedrich Daniel Schubart in seiner „Aesthetik" gesagt. — Ferner ist zu rügen, daß der Verfasser die neue Doppel-Pedalharfe nicht zu kennen scheint, sondern nur die veraltete einfache Pedalharfe erwähnt, welche in der Behandlung so große Unbequemlichkeiten darbietet. Hervorzuheben ist dagegen, daß der Verfasser den Ventilinstrumenten besondere Aufmerksamkeit erwiesen, da, wie er in der Einleitung sagt, „dadurch für die Blechmusik ein bedeutender Gewinn erwachsen, sie in den bisherigen einschlagenden Schriften nur flüchtig berührt, und nur eines ungenügenden Ueberblickes gewürdigt worden sind".

Ein an die „Instrumentationslehre" sich eng anschließendes Werk ist der „Katechismus der Musikinstrumente", der dadurch, daß ihm 60 in den Text gedruckte Abbildungen der meisten Instrumente — auch zum Theil älterer, außer Gebrauch gekommener — beigegeben sind, an Interesse gewinnt. Die Abbildungen sind sauber und genau ausgeführt. Von den Verlagshandlungen — die auf die äußere Ausstattung möglichste Sorgfalt verwendet haben — sind die Preise sehr niedrig gestellt, um das Anschaffen auch Unbemittelten zu erleichtern.

—ß.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Die Abonnementconcerte im Saale des Gewandhauses wurden am 5. October eröffnet, und zwar mit der Ouverture zu „Anakreon". Cherubini's Meisterwerk wurde vortrefflich ausgeführt, und hatte das Orchester darin so recht Gelegenheit, seine glänzenden Vorzüge an den Tag zu legen; nur wären die Anfangsschläge der Ouverture (und ebenfalls die zu Anfang der Symphonie) etwas prägnanter, mehr zusammen einschlagend zu wünschen gewesen. Frl. Julienne Orwil aus Paris, auf welche, eine Schülerin der Viardot-Garcia, der Pariser Correspondent d. Bl. zuerst die Aufmerksamkeit der deutschen Musikwelt lenkte, hatte die Gesangsvorträge übernommen; sie ist eine äußerst schätzenswerthe, durchgebildete Sängerin mit zwar nicht sehr großer, aber sehr klar und leicht ansprechender Stimme von edlem Klange. Wenn auch nicht gerade dankbar, so doch dankenswerth war die gelungene Wiedergabe der schönen Arie aus Händel's Oper „Julius Cäsar". Erst mit der ächt Mozart'schen Fdur-Arie konnte sie den wohlverdienten Hervorruf erzielen. Einen etwas verunglückten Triller in übrigens unbequemer Lage abgerechnet, trug sie auch diese Nummer recht brav vor. — Ebenso hatte der andere Solist, Hr. Vieuxtemps, mit seiner zweiten Pièce größeren Erfolg, als mit seinem Violinconcert (Nr. 5 Amoll). Ueber sein Spiel noch etwas zu sagen, wäre überflüssig, da es allenthalben gekannt und geschätzt ist; dasselbe gilt von seiner Compositionsweise. Die neu vorgeführte „Introduction (Ballade) und Polonaise" (Manuscript) ist ebenfalls wieder ganz in der bekannten Art geschrieben, klingend, glatt, sehr geigengerecht und manchmal ziemlich schnurrig. — Die Ausführung der Beethoven'schen Adur-Symphonie (Nr. 7) durch dieses Orchester war natürlich eine herrliche Leistung. Vielleicht wäre der zweite Satz einen Grad gelassener zu nehmen gewesen, doch wer wollte hierüber endgültig entscheiden? Es kommt das auf die jeweilige Auffassung dieser ganz einzigen Tondichtung an. Jedenfalls ist aber an Allegretto nicht zu denken, was auch anderwärts bereits nachgewiesen worden ist.

W.

Dresden. Die Concerte des Musik-Dir. B. Bilse mit seiner Capelle aus Liegnitz haben am 8. September ihren Abschluß gefunden. Seit langer Zeit hat keine derartige Capelle einen gleichen Erfolg bei uns gehabt. So weit es nur die Witterung erlaubte, waren Säle und Gärten gefüllt; ja es ereignete sich sogar mehrmals der Fall, daß Zuhörer wegen Mangels an Raum keinen Einlaß mehr finden konnten. Was die Leistungen selbst betrifft, so haben diese bei dem großen Publicum sowol, als auch bei den Fachmännern gerechte Anerkennung gefunden. Die Programme enthielten an Symphonien: Cmoll von Beethoven, Amoll von Mendelssohn, Dmoll von Schumann (auf Verlangen in einem der nächsten Concerte wiederholt), Gdur von Haydn und Bdur von Gade, ferner Ouverturen u. s. w. von verschiedenen älteren und neueren Componisten und verschiedene Tänze von Strauß &c. und dem Concertgeber selbst. Ueberall zeigte sich eine meisterhafte Präcision, höchst lobenswerthe Egalität im Streichquartett, entsprechende Nuancirung und eine an vielen Stellen elektrisch wirkende Schlagfertigkeit. Während wir bereitwillig anerkennen, daß Hr. Bilse zarte Sachen, wie „Träumereien" von R. Schumann, Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser", den „Nachtgesang" von J. Vogt &c., wirklich in bewunderungswürdiger Weise zu Gehör brachte, so können wir auf der anderen Seite doch nicht umhin, zu bekennen, daß uns seine Musik, besonders im Saale, für die Dauer manchmal zu geräuschvoll erschien, und daß wir ihm in dieser Beziehung im bestgemeinten Sinne eine entsprechende Rücksichtsnahme anempfehlen müssen. — Hr. Bilse ist mit seiner Capelle nach Liegnitz zurückgekehrt; es wird aber von vielen Seiten gewünscht und gehofft, daß er sich gänzlich in Dresden niederlassen möge.

Z.

Breslau. In neuerer Zeit sucht man mit anerkennenswerthem Streben und gewiß nicht unbedeutendem Erfolge die katholische Kirchenmusik aus ihrer Verflachung in eine würdigere und der gottesdienstlichen Feier angemessenere Bahn zu lenken. Leider gesellt sich aber zu den zahlreichen Hindernissen, welche, wie jede Reformation, so auch diese zu überwinden hat, ein fühlbarer Mangel an Werken, welche die angedeutete Richtung wahrhaft vertreten, und unter diesen verlangen einzelne zu ihrer Ausführung so bedeutende Mittel, daß nur wenige Kirchen im Stande sind, sie auszuführen. Deshalb begrüßten wir doppelt freudig eine neue Messe (Fmoll) für vierstimmigen Männerchor von Heinrich Gottwald, deren zweimaliger Aufführung in hiesiger Kathedrale wir am 14. und 21. September beiwohnten. Gottwald verwendet in dieser Messe die durch das musikgeschichtliche Leben und dessen organische Entwickelung gewonnenen Kunstmittel in einer Weise, welche dieselben nicht als Selbstzweck, sondern als vollen Ausdruck der dem Meßtexte innewohnenden religiösen Stimmungen erscheinen läßt. Sie hält sich sowol in Bezug auf Melodie, als auch auf Harmonie, welche letztere vorzugsweise reich an schönen und feinen Zügen ist, frei von allen Bizarrerien und Auffälligkeiten, die der Ab-

sicht, die Zuhörer in eine weihevolle Stimmung zu versetzen, geradezu hinderlich sein und sie statt innerlich, nur rein äußerlich berühren würden. Die Singstimmen bewegen sich bei außerordentlich wirksamer Verwendung durchweg im Bereiche des Umfanges der Chorgesanglage, und werden durch gewählte und maßvolle Instrumentation (Streichquartett, 2 Clarinetten, 2 Hörner, bei einzelnen Sätzen mit 2 Ventiltrompeten abwechselnd, Baßposaune und Orgel) so entsprechend unterstützt, daß die Wirkung weit bedeutender ist, als man bei so bescheidenen Mitteln erwarten sollte. Wir müßten den uns vergönnten Raum überschreiten, wollten wir auf die einzelnen Sätze näher eingehen; daher bemerken wir nur noch, daß das „Kyrie", „Incarnatus", „Sanctus", „Benedictus" und „Agnus Dei" dem Componisten ganz besonders gelungen und vom Herzen gegangen sind, und daß das Werk und seine fein nuancirte, meisterhafte Ausführung unter Leitung unseres verdienten Domcapell-M. Brosig sichtlich erhebend auf die Hörer wirkte. Aufrichtig wünschen wir, es möge das Werk, welches nach allen Richtungen hin auf der Höhe der Zeit steht, die weiteste Verbreitung finden, und so empfehlen wir es auch besonders noch Vereinen als eine Perle der Männergesangs-Literatur.

Eugen v. Blum.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Der Tenorist Mario von der italienischen Oper in Paris ist von der Großen Oper mit 15,000 Frcs. Gage monatlich engagirt worden. Von Hrn. Calzado hatte er bei Erneuerung des Contractes 18,000 Frcs. gefordert, d. h. an 2000 Frcs. für die Vorstellung, was ihm von diesem nicht gewährt wurde.

Musikfeste, Aufführungen. Die Subscription für die von uns in vor. Nr. erwähnten Abonnementconcerte in Dresden, von einem Vereine junger Tonkünstler im Hôtel de Saxe veranstaltet, ist sehr reichlich ausgefallen. Am 8. d. Mts. nahmen sie ihren Anfang, und wirkte als Sängerin Frl. Orwil mit, welche am 5. bereits im ersten Leipziger Gewandhausconcerte glänzend debutirte. Dieselbe begiebt sich in einiger Zeit nach Petersburg, wo sie zur Kammersängerin der Großfürstin Helene ernannt worden ist.

Am 24. v. Mts. gab Cantor Fischer in Zittau mit dem Gymnasialchore in der Johanniskirche abermals ein historisch-geistliches Concert; das Programm enthielt vorzugsweise Compositionen altitalienischer und altdeutscher Meister. Musik-Dir. Albrecht betheiligte sich mit Orgelvorträgen.

Das von uns in Nr. 7 angekündigte wendische Gesangsfest zu Bautzen ist verschiedener Hindernisse halber auf nächstes Jahr verschoben worden.

Vor wenigen Tagen fand im Musiksaale der Universität zu Breslau die 62. Soirée des Wandelt'schen Institutes für Pianofortespiel statt, welche, wie die „Br. Ztg." schreibt, von Neuem Rechtfertigung des guten Rufes bot, dessen sich die Anstalt erfreut.

Die Singakademie in Neiße, welche sich besonders mit Vorführung von Oratorienmusik beschäftigte, aber vor einigen Jahren einging, soll neu ins Leben gerufen werden.

Pasdeloup in Paris eröffnet am 12. d. Mts. aufs Neue seine von so schönem Erfolge gekrönten Concerts populaires.

In Florenz hat sich ein Verein zur Aufführung von Quartettmusik gebildet, und wurde neulich in einem von ihm veranstalteten Concerte ein Quintett von Boccherini, ein Trio von Anichini und das Quartett Nr. 6 Op. 18 von Beethoven gespielt. Das Letztere, vortrefflich ausgeführt, erhielt vorzugsweise lebhaften Beifall, und man wird nun in einer demnächst stattfindenden Matinée drei Quartetten von jungen italienischen Componisten vorführen. Vielleicht beginnt auch für Italien eine Reformation des musikalischen Geschmackes durch die Cultivirung der Quartettmusik, wie dies bereits in Paris sich erweist. — Auch in Neapel hat sich, Dank den Bemühungen Bottesini's, die deutsche classische Musik Eingang verschafft. Er brachte nämlich im Verein mit mehreren Musikfreunden ein Orchester zusammen, das wöchentlich zwei Concerte giebt, in denen vorzugsweise Werke deutscher Meister zur Aufführung gelangen.

Neue und neueinstudirte Opern. Während der letzten acht Tage brachte das Leipziger Stadttheater außer zwei Wiederholungen des „Fliegenden Holländer" die komische Operette von Suppé „Das Pensionat".

Ueber die Aufführung der Gluck'schen „Iphigenie in Aulis" am Dresdner Hoftheater in der früheren, um etwa einen halben Ton vertieften Orchesterstimmung schreibt das „Dr. J.": „Da wir kurz zuvor die Oper in der jetzigen Orchesterstimmung zwei Mal hörten, so haben wir um so mehr Grund, in unseren Vergleichen sicher zu gehen. Das Resultat derselben ist, daß die Sänger bei der älteren Stimmung ganz entschieden gewonnen, da die Stimmen im Ganzen sonorer erklangen und ein unsicheres Intoniren in der Höhe, besonders bei den Bässen, nicht bemerkbar wurde. Nicht blos Hrn. Mitterwurzer gelang es, seinen schönen, breiten Ton in der Höhe noch voller zu gestalten, auch Hr. Freny intonirte dies Mal in der Höhe im Ganzen recht gut, während sich früher hier eine hin und wieder ängstliche Ansprache der Töne und ein Streben derselben nach der Tiefe zu kund gab. Auch vom Orchester können wir ähnliche günstige Wirkungen berichten. Wir schließen aus Alledem, daß die Werke, welche in dieser vertieften Orchesterstimmung gedacht, jedenfalls, in dieser ausgeführt, einer guten Wirkung fähig seien; ob aber die Werke der Neuzeit, z. B. „Wilhelm Tell", „Tannhäuser" ꝛc., welche Brillanz in der Instrumentation beanspruchen, in dieser Stimmung ausgeführt, dasselbe Resultat liefern, glauben wir schwerlich, wenigstens dürfte dies durch öftere Proben abzuwarten sein." — Am 3. d. Mts. kam dann auch „Idomeneo" in derselben Stimmung zur Aufführung. Uebrigens soll aber die Frage wegen Herabsetzung der Orchesterstimmung am Dresdner Hoftheater bereits entschieden sein, indem man beschlossen habe, die französische zu recipiren.

Dem „Dr. J." wird aus Wien geschrieben, daß „Tristan und Isolde" noch im Laufe dieses Jahres am Hofopertheater in Scene geht; R. Wagner wird sich deshalb schon in nächster Zeit nach Wien begeben, um die Proben persönlich zu leiten.

Hr. Salvi hat das hundertjährige Jubiläum der ersten Aufführung des Gluck'schen „Orpheus" am Hofopertheater würdig begangen; er überraschte an diesem Tage das musikalische Publicum Wiens mit Rota's neuestem Ballet „Monte Christo" — die Musik von zwei Italienern, Giorza und Madaglio, und einem Deutschen, Hrn. Strebayer — in einer glänzenden, mehr als 16,000 Gulden kostenden Ausstattung.

Eine Operette von Grison und Flotow „Das Wunderwasser" gelangte dieser Tage im Theater an der Wien in Wien zur Aufführung, ging aber spurlos vorüber.

In Hamburg fand in voriger Woche die funfzigste Aufführung des Gounod'schen „Faust" statt. Das ist viel!

Im November soll zu London die bereits früher von uns erwähnte, große englische Nationaloper ins Leben treten, und wird dieselbe auch eine Oper von H. Pierson zur Aufführung bringen.

Das Scalatheater in Mailand eröffnete seine Saison mit einer Oper des besonders als Kirchencomponist in Italien gefeierten Pacini „Giovanni di Marranna".

Die Opernsaison in Boston wurde mit O. Nicolai's „Lustigen Weibern von Windsor" eröffnet; von deutschen Opern gelangten bisher außerdem zur Aufführung: Mozart's „Entführung aus dem Serail" und „Adlers Horst" von Gläser.

Leipziger Fremdenliste. In voriger Woche verweilten hier auf der Durchreise die HH. General-Musik-Dir. Meyerbeer, sowie die beiden Hofcapell-M. Abt aus Braunschweig und Reiß aus Cassel. Auch Frl. Orwil aus Paris ist bereits wieder abgereist, wird aber zum nächsten Gewandhausconcerte hierher zurückkehren.

Vermischtes.

Dräxler-Manfred und Ernst Pasqué haben den von Barbier und Carré verfaßten Text zu Gounod's „Königin von Saba" ins Deutsche übertragen und bieten Partitur und Clavierauszug den Bühnenvorständen an.

Leipzig zählt zur Zeit, inclusive der gemischten Chöre, 44 Gesangvereine; von diesen sind 28 Männergesangvereine mit zusammen 588 Sängern zu einem Zöllnerbunde vereinigt.

Der Einladung der Dresdner Generalintendanz, den vergleichenden Versuchen der Mozart- und jetzigen Orchesterstimmung beizuwohnen, waren von Capellmeistern die HH. Abt aus Braunschweig, Gerold aus Hannover, Reiß aus Cassel, Riccius aus Leipzig, Scholz aus Hannover und Thiele aus Dessau gefolgt. Diese Aufforderung hätte wol größere Beachtung und Theilnahme verdient.

Das Kroll'sche Etablissement in Berlin, welches erst kürzlich vom Musik-Dir. Engel erstanden wurde, wird in nächster Zeit abermals unter den Hammer kommen. Derselbe mußte, da ihm die alten Päch-

ter und Hypothekengläubiger den Einzug streitig machten, durch gerichtliche Einführung sich in den Besitz des Etablissements setzen.

In Frankfurt a. M. giebt es eine Dame, die Musikdirectorin und doch unvermählt ist. Frl. S. steht nämlich einem gemischten Gesangvereine vor und dirigirt bei Aufführungen denselben sammt dem Orchester mit dem Tactirstocke in der Hand.

Mit der Ueberwachung des Baues des neuen Opernhauses in Wien ist ein eigenes Comité beauftragt worden; dasselbe besteht aber ausschließlich aus Beamten und zählt keinen einzigen Fachmann. Auch in anderen Städten handelt man so klug und weise, Theaterbaufragen in die Hände von Leuten zu legen, welche von der Sache Nichts verstehen und die einzige Unterstützung, die sie einem solchen Unternehmen angedeihen lassen könnten, ihr Geld, nur gegen gute Procente gewähren.

Eine deutsche Dame aus Odessa hat das Grab Franz Schubert's von dem wuchernden Unkraute säubern und ringsum mit Blumen bepflanzen lassen. Ebenso wies sie auch eine entsprechende Summe zur Instandhaltung der Grabstätte an.

Am 3. d. Mts. feierte das Josephstädter Theater in Wien das Jubiläum seines 40jährigen Bestehens. Bei der ersten Vorstellung in demselben dirigirte Beethoven die von ihm componirte Musik zu dem Vorspiele „Die Weihe des Hauses".

Der „Frankfurter Postzeitung" wird aus Wiesbaden geschrieben, daß sich daselbst unter Leitung Joachim Raff's, des Capell-M. Hagen und Anderer ein Comité gebildet, um Deutschland zu einem nationalen Ehrengeschenk für Rich. Wagner aufzufordern und diesem damit eine sorgenfreie Zukunft zu sichern. R. Wagner soll jedoch vor der Hand eine Annahme abgelehnt haben.

Zu der am 6. d. Mts. stattgehabten Vorstellung des Gluck'schen „Orpheus" im Berliner Opernhause waren schon Mitte voriger Woche sämmtliche Billets vergriffen.

Die Bewohner des Dorfes Hundeshagen im Kreise Worbis des Erfurter Regierungsbezirkes leben meistens davon, daß sie im Sommer als Musikanten durch die Welt ziehen. Man zählt dort 60 selbständige Musiker („Chorführer"), 280 Gehülfen und über 80 Lehrlinge, zu welchen im Sommer noch Gehülfen aus anderen Orten kommen. Bei der Regierung zu Erfurt ist man in Folge der Belästigung des Publicums durch die Musikbanden in Ertheilung von Gewerbescheinen für dieselben schwieriger geworden. Dies hat die Hundeshagener erbittert, weil sie behaupten, daß die übrigen Musikanten, nicht aber sie dem Publicum lästig seien, und so haben sie sich an das preußische Haus der Abgeordneten mit einer Petition gewendet, in welcher sie u. A. den Antrag stellen: „Alle Bewohner des Kreises Worbis, die einmal einen Gewerbeschein als Musikanten besessen haben, erhalten auch künftig einen solchen; dagegen darf an andere Personen keiner mehr ertheilt werden, weder von der Regierung zu Erfurt, noch von irgend einer anderen Bezirksregierung." Schließlich protestirt man gegen Ueberweisung der Petition zur Berücksichtigung an die Staatsregierung, sondern wünscht „genaue Erörterung" durch das Abgeordnetenhaus.

Die „Association internationale pour le progrès des sciences sociales", deren Congreß zu Brüssel während der Tage vom 22. bis 26. September wir bereits erwähnten, zählt bereits 700 Effectiv-, 300 affiliirte Mitglieder und 20 Protectoren. Nach den Berichten, welche uns zu Gesicht gekommen, waren die Verhandlungen vorwiegend politischen und nationalökonomischen Charakters. Außerdem waren gerade die Debatten in der Section für Kunst und Literatur so flüchtig skizzirt, daß wir kein klares Bild von ihnen empfangen haben. Darum sei nur erwähnt, daß in genannter Section Fétis, der Director des Conservatoriums, als Vicepräsident, Ed. Fétis, Mitglied der königl. Akademie, und Ad. Samuel, Professor am Conservatorium, aber als Secretaire in der Abtheilung der belgischen Abgeordneten fungirten. In derjenigen der Auswärtigen war H. Berlioz zum Vicepräsidenten, G. Héquet, der musikalische Referent der Pariser „Illustration", zum Comitémitglied ernannt worden.

Journalschau.

Hermann Marggraff, dessen verdienstliches Eintreten für die Interessen der Kunst wie der Künstler wir wiederholt freudig anerkannt — leider schenkt die deutsche Presse nur in seltenen Ausnahmefällen solchem Wirken Beachtung und Theilnahme —, veröffentlichte neulich in seinen „Blättern für literarische Unterhaltung" einen kritischen Artikel über mehrere, die Theorie und Geschichte der Künste behandelnde Novitäten des Buchhandels. Dieser Aufsatz ist uns, bis auf wenige Einzelheiten, so aus der Seele geschrieben und so reich an treffenden Bemerkungen, daß wir durch Mittheilung einer Blumenlese aus demselben unseren Lesern keinen geringen Dienst zu erweisen glauben. Außerdem halten wir es auch für eine Ehrenpflicht der noblere Tendenzen verfolgenden Journalistik, allen Bestrebungen zu Gunsten und zur Hebung der Kunst um so mehr Aufmerksamkeit zu schenken, weil in unseren Tagen immer noch so Wenige mit ächter Begeisterung, wahrem Verständnisse und praktischem Blicke sich dieser Aufgabe unterziehen.

H. Marggraff beantwortet sich zunächst die Göthe'sche Frage: „Was wäre die Welt ohne Kunst?" und zeigt uns, indem er die Stellung der gebildeten und studirten Stände zu derselben untersucht, durchaus kein schmeichelhaftes Spiegelbild des Kunstgeschmackes unserer Tage; denn der Staat scheint eben immer noch nicht die Nothwendigkeit einer „principiellen Pflege des Kunstsinnes in der Nation" erkannt zu haben. Er sorgt im besten Falle, obgleich auch hier noch Viel zu wünschen übrig bleibt, für die „Kunstjüngerschaft", nicht aber für die „Allgemeinheit". Nachdem nun der Verfasser die „Gefahren des einseitigen Studiums der Brotwissenschaften und höchstens noch der in eine Art wissenschaftlichen Systems gebrachten Philosophie" hervorgehoben, weist er nach, wie dieselben schon im vorigen Jahrhunderte von Einzelnen erkannt worden seien. Gleim beklagt sich in einem Briefe (aus dem Jahre 1788) an den preußischen Minister Wöllner, daß „die Wissenschaften, die man verachtungsweise die schönen nennt, und die so nützlich dem Staate und der Menschheit sind, wie die sogenannten gründlichen, nicht gelehrt werden; auf Kanzeln und auf Gerichtsstühlen speculirende Philosophen werden machen, daß Barbarei einreißt, wie zu den Zeiten nicht des Aristoteles, sondern der Aristoteliker. Meine Freunde wissen, daß ich diese Zeiten weissagte vor vielen Jahren schon".

Ganz richtig bemerkt hierzu Marggraff: „Seitdem sind aber noch viel gewaltigere, der Kunst feindselige Mächte ins Leben getreten: das politische Parteiwesen, welches eine ruhige Kunstentwickelung nicht aufkommen läßt und nicht aufkommen lassen will, die kirchlich fromme Richtung, welche, wenigstens in protestantischen Ländern, in Werken der Kunst sogar teuflische Ausgeburten und Beförderungsmittel der Sinnenlust erblickt, und der Materialismus, der seine Sache ausschließlich auf die Ausnutzung der Güter dieser Erde gestellt hat und bei Völkern wie Individuen nur die Factoren des materiellen Wohlseins und der irdischen Glückseligkeit in Betracht zieht. Der Mammonsdienst befördert wol den Luxus, aber nicht die Kunst, und je mehr sich die Idolatrie für die allerdings Erstaunen erregenden Schöpfungen der Industrie und Mechanik ausbreitet, um so mehr ist der Cultus der reinen Kunst gefährdet, nur das Eigenthum Weniger zu werden. Aber mit Recht war jüngst in der „Bibliothèque universelle" bemerkt: „Das industrielle Genie unserer Epoche würde gut thun, wenn es sich mehr um die Interessen der Aesthetik bekümmern wollte; und verdient etwa die Aesthetik nicht, in Rechnung gebracht zu werden?" Diese Worte verdienten auch in unseren Ständekammern gehört zu werden, die bekanntlich sich gegen die Künste fast durchschnittlich äußerst spröde und knauserig verhalten."

Die Gleichgültigkeit gegen die Kunst und jedes Talent konnte natürlich auch nicht ohne Rückwirkung auf die bürgerliche Stellung unserer hervorragenden Geister sein, um so mehr, da das deutsche Publicum von jeher dem Dogma gehuldigt zu haben scheint, „daß einem Dichter, Künstler und Schriftsteller körperliche Noth und moralische Qualen und Demüthigungen sehr nöthig seien, um ihrem Talente die höchsten Töne gewissermaßen als Angstschrei einer gefolterten Seele zu entlocken, daß das Talent gar kein Anrecht an die Güter dieser Welt habe, und daß das Volk genug für dasselbe thue, wenn es ihm einen Wechsel auf Nachruhm und andere dergleichen unsichtbare, ungenießbare und dabei wohlfeile Dinge ausstelle". „Diesem Dogma gemäß", heißt es weiter, „hat auch die deutsche Nation seit Jahrhunderten ihre Talente und erfinderischsten Köpfe behandelt. Denkt nur an Kepler, Gutenberg, Hutten! Denkt an Luther's Witwe, die von der Halbscheid des deutschen Volkes, welche sich nach Luther nennt, sammt ihrer Familie so schmählich im Stich gelassen wurde, daß sie, und ach wie oft vergebens, bei den protestantischen deutschen Fürsten um einen Nothpfennig herumbetteln mußte! Denkt an Leibniz, den der Nachfolger der Kurfürstin Sophie nur als sein „Lexikon" benutzte und der in Hannover, wie der Engländer Ker of Kersland berichtet, „wie ein Wegelagerer und nicht wie ein Mann, der die Zierde seines Vaterlandes gewesen, begraben wurde"! Prüft, aber prüft genau den Schiller-Körner'schen Briefwechsel, prüft die Correspondenz, welche Herder mit seiner Frau aus Italien, mit Hartknoch, Knebel, Gleim, Heyne u. s. w. geführt hat, prüft die Briefe und Biographien Bürger's, Hölty's, Lessing's, R. Lenz', Schubart's, Hölderlin's, H. v. Kleist's, Nicolaus Lenau's, Grabbe's, Halirsch's, Waiblinger's, G. Forster's, Knebel's, Merck's, J. G. Fichte's, Friedrich List's, Carstens', Mozart's, Beet-

hoven's, Kreutzer's, Lortzing's u. s. w.; prüft die Tagebücher des Grafen Platen, achtet auf manche Selbstbekenntnisse Immermann's und selbst Goethe's — prüft und beachtet dies Alles, und dann wollen wir sehen, ob ihr noch den Muth habt, zu behaupten, daß die deutsche Nation so an ihren hervorragenden Geistern gehandelt habe, wie es einer großen und großmüthigen Nation würdig ist, von einer Anzahl leuchtender Wohlthätigkeitsacte Seitens einzelner Privatmäcene namentlich im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts etwa abgesehen. Natürlich hatten unter ihnen die eigentlich idealistischen Naturen die anomalste Stellung. Albrecht Dürer, dieses gewaltige Künstlergenie, hat mit der deutschen Philisterei Zeit seines Lebens ringen müssen; Andere, wie Winckelmann, Hans Holbein, Händel, der von Neid und Mißgunst verfolgte Andreas Schlüter, Klinger u. s. w., fanden erst im Auslande einen angemessenen Wirkungskreis oder eine Zuflucht. Wollt ihr fortfahren, euch zu dem Dogma zu bekennen, daß alles Dies ganz in der Ordnung sei, und daß das Talent erst gefoltert werden müsse, um zu erfinden und seine Schmerzensschreie in Kunstform zu bringen, dann hört wenigstens auf, euch ein gemüthliches Volk zu nennen, dann hört auf, für euch selbst an jenen großen Geistern einen Antheil zu beanspruchen. Ich für meinen Theil möchte gern Einige jener Männer dahingeben, wenn damit von der deutschen Nation die Schmach genommen würde, daß sie Viele ihrer besten Männer so im Stiche ließ."

Den größten Theil der Schuld an ihren socialen Leiden muß man freilich den Künstlern, insbesondere den Schriftstellern, selbst beimessen. „Uncollegialität, Neid, Intrigue, heimlicher und öffentlicher Klatsch, die Art der Polemik, womit so oft ein College den andern vielleicht Gleichberechtigten vor dem Publicum aufs Tiefste zu erniedrigen sucht, dadurch aber, ohne dies in seiner Blindheit zu merken, nur sich selbst und den ganzen Stand erniedrigt und verächtlich macht — das ist wol die Hauptursache, daß man im Publicum so überaus häufig despectirlich von Schriftstellern und Schriftstellergenossen sprechen hört und daß auch ihre äußerliche Lage, die ihrerseits wieder zu jenem Mißcredit in bürgerlicher Hinsicht beiträgt, meist eine bedrängte und precäre ist." Und wenn Marggraff weiterhin verlangt, jeden ehrenhaften Collegen nach seinem Verdienste zu fördern zu suchen, so gebietet ein solches Verhalten eben so sehr die Gerechtigkeit, als die Klugheit.

(Schluß folgt.)

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 17. October 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 16.
Siebenundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ueber die Symbolik der Töne.

Von

Dr. A. Kullak.

(Schluß.)

Zunächst von der Symbolik der Formen. — Die musikalischen Formen sind Gebilde, in denen die Idee der Ordnung, Gesetzmäßigkeit, Harmonie und der Entwickelung eines Mannigfaltigen aus einheitlichem Gedanken ausgedrückt ist. Sie repräsentiren in der reinsten Gestalt und einfachsten Weise den Typus, der jeder Schönheit zu Grunde liegen muß; sie tragen denselben in ähnlicher Stärke zur Schau, wie die Formen der classisch hellenischen Architektur, in denen sich Zweckmäßigkeit und Freiheit zur vollkommenen Harmonie verbinden; da sie aber in einem geistigeren und auf Bewegung beruhenden Materiale zur Erscheinung gelangen, so verweisen sie auf einen Inhalt, der sowol über den äußerlichen als innerlichen Gehalt jeder architektonischen Form hinausreicht. Es ist Naturseite beim Menschen, die Grade seiner innersten Geistes- und Seelenlust, da ihm ein sinnlicher Maßstab zur Angabe dieser Fülle von Lebenssteigerung fehlt, bildlich durch poetischen Ausdruck zu bezeichnen; und da die Materialität der musikalischen und poetischen Kunst ohnehin nahe zusammengehen, geschichtlich auch ihre Zusammengehörigkeit in der menschlichen Auffassungsweise als Thatsache beweisen können: so wird, bewußt oder unbewußt, den musikalischen Formen die Symbolik eines sprachlich gegliederten Organismus beigelegt, und der Schönheitsgrad des inhalterfüllten *musikalischen Formengebildes* nach einem *poetischen Texte* bemessen, der zwar vom Componisten in den seltensten Fällen angegeben ist, vom gebildeten Kunstgefühle aber frei mit größerer oder geringerer Bestimmtheit producirt wird. Diese Bestimmtheit ist allerdings oft eine ganz allgemein gehaltene, aber es ist beim Genusse des Kunstwerkes eine der ersten Thätigkeiten der Phantasie, zu fragen, für welche Art von Poesie, welche Stufe von Ideengröße oder Ideenkleinheit eines rein poetischen Gedankens paßt diese oder jene Musik? Es ist dabei nicht zu verkennen, daß die specifisch musikalische Künstlichkeit und Geschicklichkeit der Technik für den Standpunct dieser Symbolik mitwirken, und Elementen, die an sich allein nicht in diese Sphäre eintreten würden, die hohe Auslegung des Ganzen zu Gute kommt, sowie denn auch überhaupt die hier gemeinte Symbolik eine solchen Werken eigene ist, die vermöge inhaltlicher Kraft die Form als Nothwendigkeit entweder erscheinen, oder dieselbe als eine Grenze und Schranke empfinden lassen, über welche der innere Stoff bereits hinausstrebt. — Andere niedere Werke, in denen der Inhalt von der *Form* getragen wird, in denen also das umgekehrte Verhältniß besteht, erreichen, sofern die *Styleinheit* noch im Verfasser den Künstler documentirt, nur annähernd diese Symbolik. Fehlt jene, so hört das Kunstwerk überhaupt auf.

Mit Bezug auf die höchste Entwickelung dieser Formen hat die symbolische Bedeutung natürlich ihre Grenze. Die begriffliche Klarheit fehlt dem Tone, welcher an deren Stelle sinnlichere Reize setzt; dieselben behalten immer ein großes Gewicht außer ihrer Symbolik; sie streifen zwar bald näher bald ferner, länger und kürzer, oft fast die Umrißlinien des Begriffes klar veranschaulichend, dann wieder weitab fliehend in das Dunkel unergründlichen Geheimnisses, enthalten aber namentlich für das nichtdenkende Gefühl, für den von Gedankenlosigkeit umschleierten Genuß die Gefahr, daß die Sinnigkeit der Symbolik unverstanden bleibt; es ist eine Gefahr, die bei der folgenden Stufe der Symbolik noch erhöht wiederkehren wird. Bei einer Theorie der Symbolik wird aber natürlich auf den denkenden Genuß, auf die normale Gesundheit des Verständnisses Bezug genommen.

Die classischen Tonformen werden indeß einem Elemente der Töne, vermöge ihrer stereotypen Norm, nicht gerecht, und dieser Umstand rief die Kunstanschauung der Modernität oder der neudeutschen Schule hervor. Es kommt nämlich die symbolische Kraft der Töne keineswegs in einer ihrer Natur vollkommen entsprechenden Weise in jenen Formen zur Geltung. Bei aller Vollendung im Styl, in der Höhe allgemein gehaltener Ideale und Virtuosität der Technik geben die alten Formen nur Seelenvorgänge von einfacher, man kann sagen monumentaler Bedeutung. Ihre tektonische Regel steht im Widerspruch mit dem Reize, womit sie die Phantasie zu größerer, denkenderer Selbstthätigkeit anregen. Dies ist eine Einseitig-

keit und Monotonie, bei welcher der fortschreitende Geist der Kunst sein Genüge nicht finden konnte. Die naturgemäße Idee des Denkens strebte nach Befreiung von jenem Mangel.

So bildete sich neben der sogenannten Classicität ein Kunststyl aus, welcher die symbolische Kraft der Töne in vollem Umfange zu ihrem Rechte zu bringen strebte und eine musikalische Kunstgattung ins Leben rief, welche den Geist bestimmter Charakteristik zur leitenden Idee nahm. Die Symbolik der Töne erreicht hier ihren Höhepunct, und es ist fast unglaublich, wie viel Feinheit und Sinnigkeit dem Materiale abgelauscht wurde.

Daß in dieser neuen Idee Uebergriffe und Mißverständnisse möglich sind, wäre auch a priori vor der Erfahrung vorauszusehen gewesen; andrerseits ist aber auch nicht mehr nöthig, an herrliche Schöpfungen von Liszt und Wagner zu erinnern, um zu zeigen, wie weises Maßhalten und sinniges Verstehen glänzende Erfolge in dieser prächtigen Neukunst zu Tage gefördert. — Es gestalten sich naturgemäß eine große Menge von Abstufungen in der Verwendung der symbolischen Tonmittel, von einer mehr allgemein gehaltenen, mehr im Großen und Ganzen zeichnenden Form an, durch Zwischengattungen, die auch im Einzelnen die Symbolik festhalten, bis zu dem Gemälde, welches fast ausschließlich in die feinsten Einzelheiten specieller Beziehungen eindringt. Ein sicheres Gesetz jetzt schon, inmitten des Sichgestaltens der neuen Kunst, aufstellen zu wollen, dürfte zu gewagt sein und würde auch mehr der Compositionslehre, die meines Wissens leider noch in keinem neuen Werke ihre Theorie bis zu der in Rede stehenden Kunstgattung erweitert hat, anheimfallen. Nur so viel scheint sich jetzt schon zu ergeben, daß das Bestimmende von der Beschaffenheit des Stoffes abhängen wird. Die Aufgabe wird sich hier anders stellen, als in der alten Lehre: die Kunstformen werden nicht vorgezeichnet, sondern müssen geschaffen werden; jeder Stoff hat seine besondere Form.

Das praktische Verfahren, die hier gemeinte Symbolik der Töne bei der Composition poetischer Stoffe auszubeuten, wird von Einigen Malerei genannt und das ganze Princip des Fortschrittes auf Anfänge vor Haydn zurückgeführt. Dies beruht auf einem Irrthum. Es fehlt zwar nicht an Malerei im Einzelnen auch bei der Modernität, aber ihr Verfahren ist mehr ein Entwerfen und Stylisiren im Ganzen und Großen, ein Ausdruck durch neue Formen, ein symbolisches Schildern; es geschieht etwas, wofür bis jetzt keine Analogie in anderen Gebieten vorhanden ist, was nur der Musik eigen. War die ältere Tonmalerei daguerrotypisch, einseitig, befangen; so geht die Modernität mehr von dem Totalgeiste ihrer Form aus und rechnet auf die tief geistige Innerlichkeit des Gefühls. Die ältere Tonmalerei befriedigte sich, wenn im Einzelmoment die sinnliche Seite der Phantasie ein spielerisches Genüge fand.

Die Formalisten, welche die Stumpfsinnigkeit der Phantasie für den normalen Zustand der künstlerisch genießenden Psyche erklären, finden sich natürlich mit der neuen Form nicht zurecht und vermissen, was sehr erklärlich, an der Modernität die Form überhaupt.

Zum Schluß ein Beispiel. Wenn also Liszt's Emoll-Polonaise*) etwa einmal öffentlich zur Aufführung kommt, so ist es kein Wunder, wenn die Einen ihr Urtheil so stellen: dies sei keine Polonaise, es käme kein Thema vollständig zu Stande, es fehle die Form, es sei ein haltloses Gebilde. Wer aber die richtige Anregung dieser schönen Claviercomposition entgegenbringt und die Symbolik verstehen will, wird die Geschichte eines Seelenzustandes von ganz bestimmter Beschaffenheit in den Tönen ausgedrückt finden. Es ist der Anfang einer Faustpoesie im Kleinen. Ein an Träumereien und Abstractionen gewöhntes Gemüth kommt einmal auf den Gedanken, irdisch zu schwelgen, und da wird ihm die Reminiscenz eines tändelnd lieblichen Polonaisenrhythmus entgegengeführt. Nur will es der Gewohnheit des abstracten Genießens nicht recht gelingen, in den grobsinnlichen Polonaisenrhythmus hineinzukommen, und so entsteht ein Kampf zwischen vagem Träumen, einem Sichverlieren im Nachtdunkel der Harmonien und dem Heranstreifen an die schöne Endlichkeit des graziösen Tanzes. Dieser Conflict ist der Reiz und die Poesie der Composition; die neue Idee bedingte die neue Form; mit der alten wäre das Neue unerreichbar gewesen. Nebenbei ist das Beispiel lehrreich für die Erkenntniß, daß Inhalt und Form dasselbe sind.

*) Von Hans v. Bülow im zweiten seiner vorjährigen Berliner Concerte meisterlich schön vorgetragen.

So viel beabsichtigten wir andeutungsweise im Allgemeinen über die Symbolik der Töne hier zu geben; was aber der Vollständigkeit halber überhaupt über diesen Gegenstand zu sagen wäre, könnte nur in einem umfangreicheren Werke erledigt werden, welches den Titel führen müßte: „Die Symbolik der Töne, ihre Bedeutung und naturgemäße Begründung." Und zu diesem sollte vielleicht im Vorhergehenden für Kunstgenossen, welche sich der Forschung und Wissenschaft zugewendet haben, einige Anregung gegeben werden.

Es giebt ein Werk über die Symbolik der Gesten — man sollte meinen, die Symbolik der Töne wäre ein noch anziehenderes und ergiebigeres Thema. Ein Princip für die Disposition seiner Ausführung würde sich bald ergeben, sofern der Gedanke festgehalten ist, vom Einfachsten zum Zusammengesetzten, vom vereinzelten Elemente bis zum Organismus eines ganzen Kunstwerkes stufenmäßig fortzuschreiten. Jeder Einzelfall ist in seiner natürlichen und logischen Sinnigkeit, die wirklich und objectiv vorhanden ist, zu analysiren; denn das muß als feststehend erkannt werden, daß der Kernpunct der neuen Anschauung, das Ahnen und Verstehen eines poetischen Gedankens in der Musik und die geistreiche Auslegung der Kunstwerke im Einzelnen und Ganzen, wie sie durch einen großen Theil der besseren neuen Musikliteratur hindurchgeht, nicht aus der Luft, auch nicht aus der Willkür subjectiver Schwärmerei gegriffen ist, sondern auf vernünftiger Combination, in vielen Fällen auf einer anatomisch genauen Nachweisbarkeit der symbolischen Tonbeziehungen beruht. — Ferner wäre in dem Werke jeder Einzelfall durch Beispiele aus guten Compositionen zu erhellen. Zuerst käme also der Begriff Ton überhaupt, seiner physikalischen Natur und Wirkung nach als Kunstmittel zur Sprache, einerseits sein Gegensatz gegen das Festkörperliche, andrerseits gegen das Wort. Hierauf seine Unterschiede nach Höhe, Tiefe, Stärke, Schwäche, Klangqualität — in ihrer Wirkung und primitiven symbolischen Bedeutung. Geht das Primitive vielfach auch bei der weiteren Entwickelung verloren, so ist seine Erkenntniß doch wichtig — unbewußt und ganz plötzlich behauptet es zuweilen inmitten des geistigsten Stromes eines Werkes seine ursprüngliche Bedeutung. Das schlagendste Beispiel würde die Auseinandersetzung der Intervallbedeutungen geben. Jedes Intervall hat primitiv seinen bestimmten Sinn. Dieser geht freilich im Dahinrauschen von Passagen oder polyphonen Gewebes häufig unter — und doch kann der Charakter der einfachsten Melodie, welche zwischen solchen Elementen auftaucht, nicht anders verstanden

werden, als wenn auf die primitive Bedeutung der Intervallschritte zurückgegangen wird. Aehnliches gilt für die Harmonie.— Nebenbei würde das Nachdenken für die Begründung mancher symbolischer Einzelheiten, selbst solcher, die im Lager der Formalisten Anerkennung haben, in interessanter Weise herausgefordert werden. Also warum ist z. B. die große Terz in ihrer Wirkung erheiternd, die kleine trüb? Wenn Musiker in die ersten Eindrücke ihrer Kindheit zurückgehen, wird sich Mancher erinnern, daß er den Ausspruch: Dur sei fröhlich, Moll mache traurig, sofort anerkannt habe. Aber warum? Zeising basirt den Unterschied auf die Verschiedenheit der Theilung des menschlichen Körpers nach dem Proportionalitätsgesetze in zwei ungleiche Theile: Bei dem männlichen Körper ist der minor etwas größer als beim weiblichen. Stellt die Scala von $\overline{c}$ bis $\overline{\overline{c}}$ die Länge eines Ganzen dar, so wird bei e, der Terz von Dur, dasselbe, entsprechend dem männlichen Körperbau getheilt, bei der Mollterz es hingegen entsprechend dem weiblichen. Der minor, d. h. der kleinere Theil, ist in Dur etwas größer als in Moll. — Aber Jeder erkennt, daß die Erklärung nicht ausreicht. Macht denn das weiblich Körperliche traurig?

Dies ist aber nur ein vereinzelter Fall. Man könnte mit einer ganzen Summe ähnlicher aufwarten.

Ideen und Themata.

Eine seltsame Begriffsverwirrung findet statt, wenn man nur das künstlerische Schaffen schlechthin als das eigentliche Schaffen, als die alleinige schöpferische Thätigkeit gelten lassen will. So seltsam diese Begriffsverwirrung aber ist, so allgemein verbreitet ist sie, namentlich unter den Künstlern. Das Wahre ist, daß die schöpferische Thätigkeit in allen Fächern dieselbe ist und auf gleicher Höhe steht. Nur in verschiedenen abweichenden Formen manifestirt sich dieselbe; in der Wissenschaft in der Form des Erkennens, in der Kunst durch die Phantasie. Die wissenschaftliche Productivität steht mit der künstlerischen auf gleicher Höhe.

Phantasie und Verstand sind die beiden bei dem Kunstwerke vorzugsweise betheiligten, in die Erscheinung tretenden Kräfte. Die Verstandesthätigkeit zeigt sich in der formellen Abrundung, die Phantasie offenbart sich in dem Reichthum und der Originalität der Erfindung. Jene Werke, in denen beide Seiten gleich bedeutend hervortreten, sind natürlich die vollendetsten, und über sie findet auch eine Verschiedenheit der Ansicht am wenigsten statt. Bemerkenswerth und eigenthümlich dagegen ist die Stellung derjenigen Schöpfungen, in denen die eine Seite auf Kosten der anderen sich geltend macht. Das formell abgerundete Werk wird im Augenblick mehr Beifall finden und als das Bedeutendere erscheinen, während es im weiteren Verlaufe an Geltung verliert und endlich ganz vergessen wird. Die phantasiereichere, formell aber minder abgerundete Leistung dagegen kann im Augenblick vielleicht ungeheuerlich und abstrus erscheinen. Im weiteren Verlaufe aber wird die Bedeutung derselben wachsen. Man wird über die formellen Mängel hinwegsehen, und vor allen Dingen den Reichthum der Erfindung schätzen. In der Geschichte zählt überwiegend nur das letztgenannte Moment, die verständige Seite ist die secundäre. Nur die schöpferische Phantasie ist das, was für eine bleibende geschichtliche Geltung den Ausschlag giebt. Gemeinhin indeß ist man geneigt, das umgekehrte Verhältniß als das Richtige zu betrachten.

Daß zu der Wahl eines passenden Operngedichtes eine umfassende Vorbildung des Tonsetzers, eine umfangreiche Orientirung desselben nach den verschiedensten Seiten hin gehört, darüber waltet wol jetzt bei Keinem mehr ein Zweifel. Die Erfahrungen der neuesten Zeit haben zu entschieden darauf hingewiesen. Man hat erkannt, daß in der früheren Weise, wo man, ohne tiefere Erwägungen, mehr oder weniger nur seinem subjectiven Geschmacke folgte, nicht mehr von der Stelle zu kommen ist. Klare Einsicht in das, was überhaupt einer musikalischen Behandlung fähig ist, was componirt werden kann, Einsicht in die geistige Bedeutung des Stoffes und den dichterischen Werth der Behandlung desselben sind die Haupterfordernisse, noch ganz abgesehen von der nothwendigen Erfahrung und Geübtheit des Blickes, was bühnliche Wirksamkeit und Derartiges betrifft. Trotz dieses Fortschrittes aber, den die neueste Zeit gemacht hat, fehlt doch noch Viel, um von demselben die entsprechende praktische Anwendung machen zu können, und es erklären sich hieraus die unzähligen Mißgriffe in der Wahl von Opernstoffen, die noch jeden Tag vorkommen. Die erforderliche Einsicht ist zwar im Ganzen gewonnen, es fehlt jedoch noch an der entsprechenden Durchbildung und einer darauf begründeten Reife des Urtheils im Besonderen. Unter solchen Umständen möchte ich zum mindesten eine Vorsichtsmaßregel empfehlen. Jetzt tragen die Tonsetzer, wenn sie einen Text aufgegriffen haben, denselben in ihr Kämmerlein und schließen die Thüre hinter sich ab. Sie sind glücklich im Besitze ihres Schatzes, und mögen nicht eher damit heraustreten, als bis ihre Arbeit beendet ist. Die Ueberraschung für die Umgebung, für das Publicum soll eine um so größere sein. In der That ist nicht zu läugnen, daß man damit auch gemeinhin seinen Zweck, den Zweck einer Ueberraschung, erreicht, nur daß diese nicht auf Seite des Publicums ist, sondern den Tonsetzer trifft, dessen Werk einem unabwendbaren Fiasco unterliegt. In solcher Geheimnißkrämerei liegt hier das Grundübel. Man hat in Erwägung zu ziehen, daß ein Operntext nicht die Sache eines Einzelnen, sondern im Gegentheil die Arbeit Mehrerer ist, daß nur dann eine Gewähr für seine Brauchbarkeit existirt, wenn derselbe bereits einer mehrfachen Prüfung und Begutachtung unterlegen hat. Ist doch selbst in diesem Falle die Möglichkeit eines gründlichen Irrthums noch nicht abgeschnitten. Aber einige Sicherheit ist doch jedenfalls dadurch zu erlangen. Ich weiß aus Erfahrung, wie heilsam es dramatischen Dichtern war, wenn sie ihre Dichtung vor der Aufführung vorher einer größeren Gesellschaft vorgeführt und die Urtheile derselben entgegengenommen hatten. Ist die Letztere gut, d. h. aus verschiedenartigen Elementen zusammengesetzt, so hat man ein Gesammtpublicum im Kleinen vor sich, und Alles, was später bei der Aufführung zu Tage kommt, zeigt sich schon hier gewissermaßen im Keime. Dasselbe sollte immer auch bei Operndichtungen geschehen. Selbst den Tonsetzern würde nach Beendigung der ganzen Arbeit vor der Aufführung eine Vorführung am Claviere von wesentlichem Nutzen sein.

Zu den vielen Vorurtheilen, welche noch jetzt auf musikalischem Gebiete gäng und gebe sind, gehört auch die Meinung, daß es unzulässig sei, arrangirte Sachen im Concert vorzuführen; Bach'sche oder Beethoven'sche Werke z. B., die ursprünglich für Pianoforte oder Orgel gesetzt sind und

später eine Bearbeitung für Orchester erfahren haben. Es ist gar nicht einzusehen, welcher vernünftige Grund davon zurückhalten sollte. Natürlich wird man Arrangements nicht zum Vortrage wählen, so lange noch bedeutende Originalwerke dem Publicum unzugänglich sind. Ist dasselbe aber mit den wichtigsten Schöpfungen bereits vertraut, so kann häufig eine interessante Abwechselung dadurch erzielt werden. Gilt dies nun schon im Allgemeinen, so namentlich in einem besonderen Falle, den ich hier speciell im Auge habe. Der Mangel an passenden Gesangsstücken zum Vortrage im Concert wird immer fühlbarer. Die Zahl der Arien, die als passend und wirksam sich auf dem Repertoire erhalten haben, ist außerordentlich gering, und die stete Wiederholung derselben stumpft ihre Wirkungsfähigkeit noch mehr ab. Es ist darum dringend nothwendig, nach einer Bereicherung, nach erneutem Material zur Auswahl sich umzusehen. Hier ist es demnach, wo Arrangements eine fühlbare Lücke ausfüllen können, und die Bestrebungen einiger Tonsetzer kommen uns auch bereits in solchem Sinne entgegen. So hat Berlioz die Pianofortebegleitung des Schubert'schen „Erlkönig" für Orchester übertragen, dasselbe geschah durch Schindelmeißer in Bezug auf den „Wanderer". Liszt hat drei seiner größeren Gesangsstücke, „Mignon", „Lorelei" und die „Zigeuner", ebenfalls mit einer Orchesterbegleitung versehen, die demnächst im Druck erscheinen wird. Auf diese Weise erwächst eine Bereicherung des Repertoires, welche die volle Aufmerksamkeit aller Concertdirectionen verdient.

Fr. Br.

Eine neue Oper am Wiener Hofoperntheater.

„Wanda", romantische Oper in drei Acten. Nach dem Ungarischen des Dr. Theodor Bakody in deutscher Bearbeitung von Otto Prechtler. Musik von Franz Doppler.

Wie aus der Ueberschrift dieses Artikels ersichtlich, war diese Oper ursprünglich für die ungarische Bühne, und zwar für das Pester Nationaltheater bestimmt. Sie ist auch an eben erwähnter Stelle, dem einstigen Berufsorte des Componisten, zu Ende des Jahres 1850 zuerst aufgeführt worden. Seither in das Deutsche übersetzt und wol auch musikalisch zum Zwecke der Aufführung auf deutschen Bühnen mehrfach umgearbeitet, drang „Wanda" am 27. v. Mts. das erste Mal auf dem Boden des Wiener Hofoperntheaters an das Licht einer allgemeineren Oeffentlichkeit.

Der Inhalt des Librettos ist folgender: Wanda, die Tochter Sobols, eines polnischen Starosten, wird mit Hypolit, dem Pflegesohne ihres Vaters, verlobt. Selbstverständlich giebt es da vielen Festjubel. Mitten hinein tritt plötzlich der Heerbann und ruft den Bräutigam wie den Vater Wandas in den Türkenkrieg. Das Loos bestimmt; Beide müssen ziehen. Allgemeine Bestürzung, herzzerreißendes Abschiednehmen. Wanda, ihrem Freier heimlich folgend, wird von türkischen Soldaten gefangen genommen. Man führt sie Timur, dem Tartarenfeldherrn, zu. Dieser verliebt sich in Wanda. Letztere aber, treu ihrem Hypolit, sucht das Feuer ihres heidnischen Buhlen durch Vorzeigung eines Crucifixes, ihres Glaubensabzeichens, zu dämpfen. Dies gelingt ihr denn auch auf Augenblicke. Doch kaum der ersten Bestürzung ledig geworden, fährt Timur in seiner Bewerbung um Wanda fort. Diese macht nun wiederholte Abkühlungsversuche einer ihr so ungelegenen, weil ihrerseits gänzlich unerwiederten Leidenschaft. Sie zeigt dem Aufdringlinge ein Medaillon. Timur erkennt hierin ein Amulet seiner verstorbenen Mutter. Wanda hat sonach ihren schon vor Jahren entflohenen, längst todtgeglaubten Bruder wiedergefunden. Eifersucht gegen seinen Bruder, den er bei einem Ritte zur Jagd ermordet, hatte ihn, wie Sobol uns gleich Anfangs der Oper des Breiten erzählt, zur Flucht aus dem Elternhause, zum Brudermorde und — wie sich später ergiebt — auch zum Treubruche am ursprünglichen Glauben seiner Väter gedrängt. Timur stürzt, um die Sache der endlich wiedergefundenen Seinen zu vertreten und urplötzlich wieder zum Christen umgewandelt, auf das ihn bereits als Feind umzingelnde Türkenheer los. Er wird aber in diesem Kampfe tödtlich verwundet, und versöhnt sich am Sterbebette mit seinem Vater. Hypolit und Wanda jedoch werden vor den halbgebrochenen Augen Timurs ein Ehepaar.

Wie man sieht, hat es sich der Librettist mit der Exposition, Knotenschürzung und Entwickelung seines Stoffes äußerst bequem gemacht. Das ganze Buch enthält nicht eine einzige in dieses Wortes vollgültigem Sinne spannende Situation. Dazu kommt noch das Schlottrige, Verschwommene, vom Anfange bis zum Schlusse Gehaltlose, um nicht zu sagen: im niedrigsten Sinne Gewöhnliche der Charakterzeichnung, scenischen Anordnung und Sprache. Endlich bedenke man das kaum über das Niveau der nothdürftigsten Theatereffectkenntniß gedrungene Wesen der ganzen Stoffesgliederung, und man hat wol zum so und sovielten Male das gegründetste Recht zur Klage über ein schlechtes Textbuch, dessen Wahl geradehin unbegreiflich, und für dessen nothdürftige Belebung der Musik einerseits Alles, andrerseits Nichts zu thun erübrigt.

Um nun dieser Letzteren theils gerecht zu werden, theils aber auch, um solche Art oder vielmehr Abart musikalisch-dramatischen Tonwaltens, wie selbige in der Partitur der „Wanda" klar am Tage liegt, in ihre bescheidenen Schranken zurückzuweisen, gilt es vor Allem, einen Blick zu thun auf die künstlerische Persönlichkeit des Componisten. Franz Doppler ist von Geburt aus ein Pole, im Hinblicke auf den Ort langjähriger Amtswirksamkeit ein Ungar, nach seiner künstlerischen Erziehung ein Deutscher, dem äußeren Berufe nach endlich ein Flötenvirtuos, Orchestermitglied und beziehungsweise Musikdirector oder — besser gesagt — Capellmeister. Es tritt uns demnach in dem Componisten der Oper „Wanda" eine der schon ursprünglich und noch mehr im Hinblicke auf Bildung und Stellung vollgültigsten Kosmopoliten- und Eklektikernaturen entgegen. Dem mit Doppler und seinem Wirken Näherbekannten ist dieser Künstler eine solche vielfach dehnbare Natur in des Wortes Achtung gebietendstem, ja liebenswürdigstem Sinne. Denn nicht leicht dürfte sich bei einem musikalischen Fachmanne, und vollends bei einem des wohlverdienten Weihrauchs längst theilhaftig gewordenen Virtuosen und Virtuosencomponisten eine solche Vielseitigkeit des Wissens und Könnens nach allen musikalischen wie außermusikalischen Sphären mit einer solchen Anspruchslosigkeit, Bescheidenheit, ja mit einer so allgemein sympathischen Farbe der socialen Bildung so eng verbrüdert finden, wie eben bei Franz Doppler. Es sind dies hervorstechende Merkmale eines Künstlercharakters. Die einleitende Betonung solcher Eigenschaften dünkt mir unerläßlich; denn eben diese Kriterien zeichnen von vornherein sogleich haarscharf die Licht- und Schattenseiten seines Wirkens als Künstler überhaupt und insonderheit als Operncomponist.

Vielfarbigkeit ist der hervorstechendste Grundzug dieser Opernpartitur. Das hierin vertretene melodische Element ist, wenn nicht auf entschieden volksthümlichen, bald slavischen,

bald ungarischen, bald orientalischen Boden gestellt, ein zwischen Deutsch-, Franzosen- und Italienerthum unstät hin und herschillerndes, um nicht zu sagen irrlichtelirendes Wesen, dem keine eigentliche Gedankenerfindungskraft und Gemüthsinnerlichkeit die Wage hält. Ohne eben an entschiedener Reminiscenzenjagd zu kränkeln, fehlt den in dieser Oper niedergelegten Melodien das höhere Selbst, die vergeistigte Persönlichkeit. Sie sind — abgerechnet die schon oben erwähnten, und weiter unten noch eingehender zu zerlegenden Themen einer rein volksthümlichen Prägung — Nichts weiter, als verschwommene Formen, ja Gemeinplätze. Es fehlt ihnen jedwede Eigenart, jede Zündkraft. Sie sind nicht etwa individuelle oder individualisirte Typen, aus denen uns die dramatisch-musikalisch darzustellenden Charaktere etwa so klar würden, daß sich sagen ließe: dies oder jenes Thema der Doppler'schen Partitur könnte nur Wanda, ein anderes nur Sobol, ein drittes nur Timur, ein viertes nur Hypolit u. s. w. uns vorsingen, und — kraft innerster Nothwendigkeit — zur organisch-tonlichen Entfaltung fördern. Die meisten Grundgedanken dieser Partitur sind vielmehr nichts Anderes, denn ins Unbestimmteste hinein verrinnende Nachzeichnungen längst gangläufiger Tondinge. Wären es doch mindestens entschiedene Anklänge an Frühergehörtes! Mit solchen ließe sich allenfalls streng oder mild in das Gericht gehen. Was sollen uns aber phrasenhafte Halbheiten, gleich diesen Doppler'schen Arien, Duetten, Terzetten u. s. w.? Was frommen uns solche vollends in einem Musikdrama neueren Datums? Gehört doch sonst die Thatsache unter die auserlesene Reihe der oben schon skizzenhaft aufgezählten rühmenswerthen Eigenschaften des Kunstmenschen Doppler, daß er einer der wärmsten Kämpen für den Fortschritt, ja daß er — ganz speciell gesprochen — ein Wagnerianer ächten Schrotes ist! Allerdings wäre es ein Unmögliches gewesen, auf Grund eines so ausgefahrenen Stoffes und einer so geistlosen Mache, gleich dem Textbuche zur „Wanda", ein die Zeiten erfüllendes Musikdrama zu schaffen. Aus so sprödem, schwindsüchtigem Stoffe hätte ja nicht einmal das dürftigste Wagner-Epigonenwerk hervorgehen können. Auch wollen wir keine Schablonenarbeiten. Wir fordern vielmehr mit aller Entschiedenheit aus eigener Kraft entsprossene Kunstgebilde. Von alledem jedoch abgesehen, fällt ja auch die Entstehungszeit der Oper „Wanda" in eine dem süddeutschen Wagner-Cultus noch ziemlich fern gelegene Epoche. Dessenungeachtet bleibt die Frage immerhin offen: warum der — wenigstens theoretisch — mit bestem Zuge nach Verwirklichung des Zeitwillens strebende Componist Doppler nicht in späteren Jahren auf einen Umguß seines Werkes im Sinne der Gegenwart Bedacht genommen? Ist es doch Thatsache, daß Doppler erst vor ganz Kurzem an ein Zurechtsetzen der „Wanda" für Wiens Opernbühne gegangen! Warum hat er nur halb, nur äußerlich, warum nicht vollends und gründlich reformirt? Daß unter so bewandten Umständen die fast durchgängige Knappheit und Kurzathmigkeit aller ariosen, duett- und terzettartigen Themen der Wanda-Partitur sogar ein Vorzug, aber zugleich die einzige in dieser Hinsicht nachweisbare Lichtseite der homophonen Theile des ganzen Werkes sei, muß hier leider offen gestanden werden. Auch den Recitativen dieser Oper liegt nicht das mindeste innerlich nöthigende Wesen zu Grunde. Sie stehen nur des alten Herkommens wegen da. Hierzu kommt noch, im Gegensatze zu den streng gesanglichen Themen der Oper, die Langathmigkeit und Breitspurigkeit dieser Recitative.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Am 13. d. Mts. waren es 70 Jahre, daß Dr. Moritz Hauptmann das Licht der Welt erblickte. Allseitig wurde dieser Ehrentag des geistesfrischen Greises feierlich begangen. Von einem seiner Schüler, Dr. Oskar Paul, erschien (bei Alfred Dörffel in Leipzig) bei dieser Gelegenheit: „Moritz Hauptmann. Eine Denkschrift ꝛc. Nebst einem Verzeichnisse der im Druck erschienenen Werke M. Hauptmann's." Unser Conservatorium veranstaltete an demselben Tage eine Aufführung, in der vorzugsweise Compositionen des Gefeierten zur Aufführung kamen.

Leipzig. Das zweite Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses wurde mit einer wohlgelungenen Ausführung der Ouverture Op. 124 von Beethoven eröffnet, wobei indessen eine sehr unreine Stimmung der Holzblasinstrumente im Anfange des Stückes sehr störend wirkte, die sich aber schon im Laufe desselben (wol durch das Warmwerden der Instrumente) wesentlich ausglich. Frl. Agnes Butscheck, königl. sächs. Hofopernsängerin, trug die Cavatine der Alice aus „Robert der Teufel" und Recitativ und Arie aus der „Zauberflöte" vor. Die erste dieser Nummern gehört aus vielen Gründen entschieden nicht in ein Programm, wie es die Gewandhausconcerte bieten oder bieten sollten, und die halsbrechende Arie der Königin der Nacht ist auch mehr geeignet, eine Sängerin zu examiniren, als dem Publicum Genuß zu gewähren. Frl. Butscheck zeigte sich in beiden Arien als ganz gewandte Sängerin mit meistentheils reiner Intonation. Frl. Sara Magnus aus Berlin erfreute durch den Vortrag des Chopin'schen F moll-Concertes. Da die vorzüglichsten Eigenschaften dieser Dame in einem ungemein egalen, perlenden Anschlag und einer sehr fein pointirten Vortragsweise bestehen, so war es natürlich, daß durch ihre Auffassung die zarte, duftige Seite der Composition mehr zur Geltung kam, als das großartig Leidenschaftliche namentlich des ersten Satzes. Frl. Magnus erhielt reichen, wohlverdienten Beifall; ebenso Frl. Franziska Friese, Violinistin und Schülerin des hiesigen Conservatoriums. Die noch sehr jugendliche Dame producirte sich in den immer wieder gern gehörten russischen Variationen ihres Lehrers David, und machten ihre Leistungen der bewährten Schule, aus der sie hervorgeht, alle Ehre. Ausgebildete reine Technik sowie ein gesunder Ton unterstützen einen fein musikalischen Geschmack, der die natürlich noch fehlende, tiefere Empfindung angenehm ersetzt. — Den Schluß des Concertes bildete die B dur-Symphonie von Schumann, deren Ausführung Nichts zu wünschen übrig ließ.

Weimar. Den Reigen der musikalischen Aufführungen eröffnete für diese Saison das rühmlichst bekannte Meininger Hofquartett der HH. Gebrüder Müller, welche am 7. d. Mts. bei uns das erste Mal ihre ausgezeichneten Productionen vorführten. Sie executirten mit vollendeter Meisterschaft, welche in vielfachen stürmischen Applausen vollste Anerkennung fand, Schumann's Quartett in A dur (Op. 41, Nr. 3), J. Raff's D moll-Quartett (wir können nicht umhin, diese Production Raff's als eine in der neueren Quartettliteratur hochbedeutende zu bezeichnen; die Ausführung, namentlich des genialen zweiten Satzes, war eine in jeder Beziehung hochpoetische und technisch bis in die kleinsten Fasern vollendete) und Beethoven's E moll-Quartett (Op. 59), welches ebenfalls in dem genannten Künstler-Quatrivium eine vortreffliche Darstellung fand, so daß wir nicht zu viel auszusprechen glauben, wenn wir die betreffenden Meister als den-

Höhepunct des gegenwärtigen deutschen Quartettspieles bezeichnen. Daß dieselben bei uns immer hochwillkommen sind, wird man sehr natürlich finden. Vielleicht sind wir später so glücklich, eins der letzten Beethoven'schen Quartette und Raff's jetzt unter der Presse befindliches zweites Quartett zu hören. A. W. G.

Frankfurt a. M. Ueber unsere Sommersaison, vom 15. Juni an datirt, ist bald berichtet. Novitäten gab es nicht; denn die Zeiten, in welchen sich verschiedene hiesige Theaterdirectionen von Staatswegen verpflichten mußten, jede Messe zwei neue Opern- und Schauspielvorstellungen zu geben — ohne diejenigen, welche eine angestrengtere Thätigkeit sonst noch vom Stapel laufen ließ — sind weit hinter uns. Da aber unser Publicum keinerlei Recherchen dagegen macht und das Haus meistens gefüllt ist, so müssen wir uns eben in das Unvermeidliche fügen. Es geht ja auch so! Uns bleibt also Nichts übrig, als auch dies Mal das Repertoire anzuführen, um zu ermessen, ob wir auch ohne Novitäten Werthvolles geliefert haben und dabei nicht zu kurz kommen. Wir theilen diese Opernrevue, insofern dies bei so verschiedenen Uebergängen möglich, in Rubriken. Deutsche: „Oberon", „Freischütz", „Figaros Hochzeit", „Don Juan", „Zauberflöte", „Waffenschmied", „Die beiden Schützen", „Czaar und Zimmermann", „Undine", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Fidelio", „Das Nachtlager", „Die lustigen Weiber von Windsor" und „Die letzte Walpurgisnacht" nach Goethe von Mendelssohn, scenisch eingerichtet von Eduard Devrient; französische: „Robert", „Hugenotten", „Prophet", „Dinorah", „Fortunios Lied", „Jacob und seine Söhne"; italienische: „Regimentstochter", „Norma", „Puritaner", „Barbier von Sevilla"; Liederspiele: „Orpheus", „Verschwender", „Artesischer Brunnen". Bezüglich der „Walpurgisnacht" hat sich R. Pohl in Nr. 20 des vor. Bandes dieser Zeitschrift über diesen Gegenstand so erschöpfend ausgesprochen, daß wir darauf hinweisen, und da jene Transscription bei unserem Publicum auch nicht zünden wollte, so können wir sie wol als ad acta gelegt betrachten. Daß neuerdings auch die „Lustigen Weiber" wieder auftauchten und zur Lieblingsoper geworden sind, zeugt von gutem Geschmack, und namentlich bewährt sich unser Dettmer als der Typus eines ächten Falstaff. Man könnte, aus dem Born halb vergessener schöner Werke schöpfend, solche Opern „alte Novitäten" nennen. Daß „Lohengrin" unter des Componisten persönlicher Leitung im September zwei Mal bei ausgekauftem Hause gegeben und dem Meister von Seiten unseres „Liederkranzes" ehrende Ovationen gebracht worden sind, ist bereits mitgetheilt. — Somit gehen wir zum Concert über. Ferdinand Chrudimsky, der bekannte Heldentenor, welcher demnächst in der Eigenschaft als Opernregisseur am Amsterdamer Stadttheater fungiren wird, eröffnete den Reigen. Es wollte dem früher hier so geschätzten Sänger ein Gastspiel auf hiesiger Bühne nicht gelingen, weshalb er zum Concertsaale griff, um zu beweisen, daß er noch auf dem Höhepuncte seiner Leistungen stehe. Zu seiner, namentlich durch die Spontini'schen Partien protegirten kräftigen Höhe gesellt sich eine Zartheit des Vortrages, welche früher weniger sein Eigenthum gewesen ist. Er trug mit einem Frl. Diehl das Duett aus „Jessonda", die Arie des Eleazar, „die Perle" von Esser (mußte wiederholt werden) und das von Heinrich Neeb componirte Trinklied aus dessen zu jener Zeit in Frankfurt gegebener Oper „Der Cid" in Verbindung mit dem wackern Neeb'schen Gesangvereine vor. Der Saal war gefüllt, das Publicum gewählt, und der dem energischen Sänger gezollte Beifall seiner würdig. Die junge Sängerin besitzt einen hohen, leichten und reinen Sopran, trug außer jenem Duett auch Arien von Mozart mit Wärme vor, und berechtigt zu schönen Hoffnungen. Die HH. Neeb (Männergesangverein), Diez (Violine), Henkel (Piano) und Meister (Flöte), als gute Frankfurter Bürgergrößen, führen wir, da wir deren Leistungen schon oft besprochen, nur der Vollständigkeit halber an, weil uns die Details zu weit führen würden. Erasmus.

Glückstadt. Am 25. September fand die neunte öffentliche Prüfung der Schülerinnen des Ramann'schen Musikinstitutes vor einem sehr zahlreichen Publicum statt. Im Anschlusse an ihre Vorträge über Geschichte der Musik hatte Frl. Ramann den sinnigen Gedanken zur Ausführung gebracht, nur alte Musik vorzuführen. Das Programm umfaßte Variationen von J. Pachelbel, Tempo di ballo von Scarlatti, Variationen von Händel, Motette von da Vittoria, Sonate (Adur) von Scarlatti, Suite von Händel, Concert für 3 Claviere in Dmoll von J. S. Bach. Das Publicum horchte mit gespannter Aufmerksamkeit den Vorträgen der Schülerinnen, die mit gewohnter Frische und Präcision spielten. Ebenso ist die exacte und von guter Auffassung zeugende Wiedergabe der Motette durch die Sängerinnen hervorzuheben. Ein wesentlicher Fortschritt gegen die letzte Aufführung trat auch dies Mal zu Tage. n.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Das Hofquartett der Gebr. Müller aus Meiningen, welche im Laufe dieser Woche zwei Soiréen im neuen Saale des Leipziger Conservatoriums veranstalteten — wir werden auf dieselben in nächster Nr. nochmals zurückkommen —, concertirten in diesen Tagen auch in Altenburg und Chemnitz und treten von Leipzig ab eine größere Kunstreise an, auf welcher sie Petersburg, London und Paris berühren werden.

In der zweiten Hälfte der Saison zu Ems concertirten die Pianisten Mad. Escudier-Kastner und Hr. Bonnewitz aus Amerika, die Violinisten Lotto, Accursi, die Violoncellisten Servais und Batta, die Sängerinnen Mad. Cabel und Mad. Mayer-Boulart.

Musikfeste, Aufführungen. Das von uns bereits erwähnte achtstimmige Vaterunser von Louis Köhler (Op. 100), welches bereits in Königsberg und Chemnitz zu Gehör kam, wird auch vom Berliner Domchor zur Aufführung vorbereitet.

Liszt's symphonische Dichtung „Les Préludes" fand in Königsberg, wie man uns von dort schreibt, durch Capell-M. Laudien zweimalige beifällige Aufführung. Das Orchester that, nach fünf starken Proben, sein Möglichstes mit bestem Erfolge.

Die Reihe der Winterconcerte in Berlin wurde am 11. d. Mts. durch die erste Symphonie-Soirée der königl. Capelle und die Aufführung des „De profundis" von Wilsing durch die Singakademie eröffnet. Dem genannten Werke ging Seb. Bach's Orchestersuite in Hmoll voran.

Der „Musikverein" in Zwickau eröffnete seine Concerte am 16. d. Mts, und wirkte an diesem Abende als Sängerin Frl. Jenny Bust mit. Vom Dirigenten des Vereins, Dr. E. Klitzsch, kam durch Hrn. Kanis, Mitglied des dortigen Orchesters, ein Concertstück für die Posaune mit Begleitung des Orchesters zu Gehör.

Das Breslauer Musikleben wird auch in dieser Saison ein sehr reges sein. Der von Dr. L. Damrosch geleitete „Orchesterverein" nimmt seine Thätigkeit mit vermehrten Kräften von Neuem auf. Auch die „Symphonie-Soiréen" von Jul. Schäffer haben ihren Fortgang, und sind vorläufig drei Aufführungen festgestellt, in welchen von Virtuosen u. A. A. Jaell und Clara Schumann mitwirken werden. Die „Singakademie" ist mit dem Einstudiren von Händel's „Herakles" beschäftigt.

Die Wiener Singakademie eröffnet ihre Concerte am 15. November mit Händel's „Belsazar"; außerdem stellt sie die Aufführung der Matthäus-Passion, einer Cantate von S. Bach und einzelner Chöre für die beiden anderen Concerte in Aussicht.

In dem Concerte, welches vor einiger Zeit in London zum Besten Ernst's stattfand, wurde ein neues Quartett desselben von Joachim, Laub, Molique und Patti vorgeführt. Die Einnahme des Concertes betrug 300 Pfund, und ein englischer Verleger kaufte sogleich das Manuscript für 100 Pfund an.

Am 19. August fand zu Alkmaar ein großes niederländisches Musikfest statt, bei welchem abwechselnd G. A. Heinze und A. Berlyn dirigirten. Von Letzterem gelangte auch bei dieser Gelegenheit die Ouverture zu seiner Oper „Der Kobold von Lutin" zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 27. v. Mts. wurde Eckert's „Wilhelm von Oranien" am Stuttgarter Hoftheater zum ersten Male aufgeführt. Der Erfolg war, ungeachtet der glänzenden Inscenirung, kein durchgreifender.

An der Hof- und Nationalbühne in München fanden in der vorigen Saison 140 Opernvorstellungen statt. Neu waren: Gounod's „Faust", Maillart's „Glöcklein des Eremiten", Gluck's „Orpheus", Donizetti's „Don Sebastian" und Fr. Döry's Operette „Der Hans ist da". Neueinstudirt wurden: „Doctor und Apotheker" von Dittersdorf, „Rothkäppchen" von Boieldieu, „Maria" von Herold, „Maurer und Schlosser" von Auber, „Figaros Hochzeit" und „Idomeneo" von Mozart, „Romeo und Julia" von Bellini und „Tell" von Rossini. Desto mehr begünstigte man Balletnovitäten.

Max Bruch in München soll damit beschäftigt sein, die von Mendelssohn nur als Bruchstück hinterlassene Oper „Loreley" zu vollenden.

Die Opéra comique in Paris bringt in Kurzem Auber's neueste Oper „La Fiancée du roi de Garbe". Der Text ist von Scribe und war bekanntlich dessen letzte Arbeit.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Stelle eines ersten Violoncellisten am Leipziger Theater und Gewandhaus, die Davidoff inne hatte, ist durch den bisherigen zweiten Violoncellisten, Hrn. Krumbholz, besetzt worden. Letztere Stellung erhielt ein Schüler Grützmacher's, Hr. Pester.

Literarische Notizen. Mehrfachen Anfragen zu begegnen, wollen wir bemerken, daß an dem „Inhaltsverzeichniß zur Neuen Zeitschrift für Musik" (den ersten bis funfzigsten Band enthaltend), von welchem bisher zwei Lieferungen erschienen sind, rüstig fortgearbeitet worden ist. Satz und Druck der weiteren Hefte kann erst nach dem völligen Abschluße des Manuscriptes begonnen werden, doch wird das Generalregister bis zum nächsten Frühjahre vollendet vorliegen.

C. F. Weitzmann hat eine „Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur" vollendet, welche, wie wir hören, bei Cotta in Stuttgart erscheinen wird.

Vom Musik-Dir. A. Teich in Meerane sind „Einnerungsblätter an das erste erzgebirgische Sängerfest am 6. Juli 1862", über welches wir in Nr. 4 d. Bl. berichteten, erschienen. Interessant ist ein der Brochure angefügtes Verzeichniß der beim Feste Betheiligten, indem es uns die Mitglieder der Vereine nach ihrer bürgerlichen Stellung und ihrem Berufe nennt.

Todesfälle. Am 30. v. Mts starb zu München nach längeren Leiden August Baumgartner, durch die Erfindung der musikalischen Stenographie und seine „Geschichte der musikalischen Notation" bekannt. — Ebenso meldet man aus Paris das am 2. d. Mts. im 75. Lebensjahre erfolgte Ableben François Sudre's, des Erfinders der musikalischen Telephonie. Sein letztes Unternehmen, ein ideologisches Wörterbuch seiner musikalischen Sprache mit der Uebersetzung in vierzehn Dialecte, ist unvollendet geblieben.

Leipziger Fremdenliste. Von fremden Künstlern besuchten uns während der letzten acht Tage Hr. Concert-M. Oertling und Frl. Sara Magnus aus Berlin, Hr. Theater-Musik-Dir. Th. Scharfenberg aus Lübeck, Frl. Butscheck aus Dresden und die HH. Gebr. Müller aus Meiningen.

Vermischtes.

Der Director des Leipziger Stadttheaters, Hr. Rudolf Wirsing, hat, wie er dies schon wiederholt gethan, auch dies Mal den Besitzern von Schaubuden auf der Messe die ihm zukommende Tantième erlassen und in Folge dessen von den Betreffenden eine Dankadresse empfangen. Das ist sehr schön und bietet den hocherfreulichen Anblick, daß intelligente Leute den von Alters her überkommenen Zopf endlich sich selbst abschneiden, obgleich sie dabei „Haare lassen" müssen.

Die Hofopernschule in Wien ist mit dem 4. d. Mts. nun wirklich ins Leben getreten. Die Direction des Hofoperntheaters sucht für dieselbe zwei Gesanglehrer, zwei Lehrer für den Unterricht im Clavierspiele und in den Anfangsgründen des Generalbasses und einen Lehrer für Mimik und Declamation.

Der Wiener „Männergesangverein" hat dem Comité zu einem Marschner-Denkmale in Hannover 200 Gulden übersandt.

Der von Graz ausgegangenen Aufforderung zur Gründung eines steierischen Sängerbundes sind bis jetzt 17 Vereine mit 600 Sängern gefolgt, und fand am 21. v. Mts. ein erster Sängertag statt.

Einer Mittheilung der „Musical World" in London entnehmen wir, daß die gefeierte Sängerin Frl. Tietjens eine Schülerin des Dresdner Hofcapell-M. Carl Krebs und seiner Gattin, Frau Krebs-Michalesi, ist, und zwar aus der Zeit der Wirksamkeit Letzterer in Hamburg.

Das vom 9.—12. v. Mts. stattgehabte Musikfest zu Gloucester, dessen wir bereits in Nr. 12 d. Bl. gedachten, brachte die durch den Billetverkauf erzielte Baareinnahme von 479 Pfund Sterling. Die zur Ermöglichung des Festes nöthigen freiwilligen Geschenke, wie dieselben in England üblich, übersteigen die Summe von 1000 Pfund.

Neulich war in Ludwigsburg eine von Walker gebaute und für Boston bestimmte Orgel ausgestellt. Dieselbe wies 86 klingende Register auf, und werden deren Blasbälge durch Dampfkraft in Bewegung gesetzt.

Journalschau.

(Schluß.)

Zu dem Capitel von der Demoralisation der Künstler, vorzüglich der Schauspieler, übergehend, spricht H. Marggraff sich dahin aus, daß das Streben, dieselben in sittlicher und bürgerlicher Hinsicht zu heben, sicherlich alle Achtung verdiene; „aber wir glauben, daß man in den Anforderungen, die man jetzt in dieser Hinsicht an Dichter, Künstler und Schauspieler stellt, überhaupt zu weit geht. Wir huldigen keineswegs dem bedenklichen Grundsatze, daß ein künstlerisches Genie nothwendig wild und ausschweifend leben müsse, aber auch eben so wenig der Ansicht, daß es so philisterhaft regelmäßig leben müsse, wie Gevatter Schneider und Handschuhmacher. Mozart war fröhlich mit den Fröhlichen; aber ohne diesen leichten, flotten Sinn würde er auch schwerlich eine Musik wie die zu „Figaros Hochzeit" und zum „Don Juan" geschaffen haben. Wenn heutzutage berühmte Schauspieler und Schauspielerinnen auf Nichts weiter sinnen, als wie sie Geld zusammenscharren sollen, und ihr Talent und ihre Kunst fast ausschließlich diesem ordinären Zwecke dienstbar machen, so erscheint dies in unseren Augen nicht ein Haar breit sittlicher, als wenn geniale Künstler früherer Zeiten das Geld geringschätzten, unökonomisch lebten und wol bisweilen in einer fröhlichen Nacht verthaten, was sie im Laufe einer Woche erworben hatten."

Solchen speculirenden Künstlern gegenüber nimmt Marggraff mit Recht die angefeindeten Theaterkritiker in Schutz. Er sagt: „Will man auf diesem Felde der Demoralisation und Käuflichkeit entgegenarbeiten, so thue man dazu, die Theaterreferenten pecuniär so zu stellen, daß sie ihre Unabhängigkeit bewahren können. Mir ist der Fall bekannt, daß ein armer Theaterrecensent für seine täglichen Berichte in einer kleineren politisirenden Zeitung, die aber der Theaterreferate nicht entbehren konnte, mit einem Freibillet und einem monatlichen Honorar von zwei Thalern abgespeist wurde. Ist es möglich? wird man fragen; aber was wäre in Deutschland nicht möglich. Man schimpfe auf solch arme Creaturen, wie man will, man wird damit Nichts ausrichten; es wird sich immer Jemand finden, der auch diesen kleinen Verdienst und den ihm dadurch gebotenen „Kunstgenuß" mitnimmt; er kann ja den ihm gewährten freien Besuch des Theaters auch sonst noch ausnutzen. Die ganze Atmosphäre ist demoralisirt, die ganze Theaterwelt eine Welt des ausgebildetsten Eigennutzes und Egoismus, und nur von einem solchen Hungerleider von Theaterrecensenten verlangt man, daß er zur Ehre der Kunst und Tugend darbe. Man denke sich einer solchen bemitleidenswerthen Creatur gegenüber einen berühmten Schauspieler, der, vielleicht mit Hülfe jenes Recensenten, bei einem Gastspiel in einem Monate Tausende verdient! Er hat sich auf ein Dutzend Rollen eingepaukt, mit denen er auf Flügeln des Dampfes von Theater zu Theater umherzieht, wie ein Meßvirtuose von Jahrmarkt zu Jahrmarkt, stellt sich aber doch dabei an, als ob dies nur im Interesse der Kunst und aus reiner Begeisterung für die Kunst geschähe. Wir wissen nicht, wer über diesen lügenhaften Zustand und diesen schreienden Contrast eigentlich roth zu werden hat — der unberühmte Recensent oder der berühmte Gastspieler."

Ueberhaupt gelten die ernsthaften Berichte solcher Kritiker, welche es ehrlich mit der Kunst meinen, um so langweiliger, je gründlicher sie sind, und werden nicht gelesen, am Wenigsten in den Theaterkreisen selber. „Denn um die allgemeineren Literaturinteressen bekümmern sich die Schauspieler so gut wie gar nicht, und unter den Theaterleitern mag es wol nur hier und da Einen geben, der sich für Fragen interessirt, welche mit dem Theater nicht ganz genau zusammenhängen. Die Schauspieler glauben genug für ihre allgemeine Bildung g than zu haben, wenn sie ein paar Theaterblätter lesen, in denen außerdem zumeist nur das sie speciell Betreffende und überhaupt das rein Persönliche ihre Theilnahme erweckt und ihre Aufmerksamkeit beschäftigt. Bei den Recensionen eilen sie über die allgemeinen Bemerkungen, welche das aufgeführte Stück selbst betreffen, so schnell als möglich hinweg, oder beachten sie vielleicht überhaupt gar nicht. Von der dramatischen Literatur kennen die Meisten nur diejenigen Stücke, in denen sie beschäftigt sind; ja manche Mitglieder solcher Theater, bei denen keine Leseproben eingeführt sind, lernen ein zum ersten Male aufgeführtes Stück nur so weit kennen, als sie darin beschäftigt sind. Haben sie z. B. nur bis zum Schlusse des dritten Actes zu thun, so verlassen sie bei den Proben wie bei den Aufführungen das Haus gleich mit dem Schlusse des dritten Actes; was noch in den beiden letzten Acten vorgeht, erfahren sie daher niemals oder nur durch zufälliges Hörensagen. Besonders erlauben sie sich dies bei Trauerspielen, welche den meisten Schauspielern für langweilig gelten. Wir würden an Fälle dieser Art nicht glauben, wüßten wir sie nicht aus dem Munde von Schauspielern selbst, die so zu thun pflegen."

Auch der Bemerkung über Theaterschulen müssen wir vollständig beistimmen, wenn der Verfasser sagt: „Sollten einmal solche in Deutschland zu Stande kommen, so überlade man, wenn man einen wirklichen Nutzen von ihnen erwarten will, ja nicht ihre Zöglinge mit einer Menge historischer, geographischer, linguistischer Kenntnisse, wie

man dies im Sinne zu haben scheint; sondern man trachte vielmehr dahin, ihren Sinn für das Schöne im Allgemeinen, für die Poesie und die übrigen Künste, und nicht blos für die ästhetischen, sondern auch für die humanen Interessen zu wecken. Diese Art Bildung erweitert Geist und Herz und wirkt versittlichend." Diese Gesichtspuncte aber müßten eben für alle höheren Bildungsanstalten die maßgebenden sein, wenn sie ihre wahre Bestimmung erfüllen und die Humanität oder, wie Marggraff dieselbe treffend übersetzt, die Vergöttlichung des Menschengeschlechtes befördern sollen.

Um schließlich nochmals auf die Künstler zurückzukommen, so heißt es in dem uns vorliegenden Aufsatze: „Der humanisirende Einfluß der Kunst zeigt sich im Ganzen auch an dem Stande der Künstler und Dichter selbst. Wenigstens hat die französische Criminalstatistik nachgewiesen, daß gerade auf den Schriftsteller- und Künstlerstand fortdauernd die verhältnißmäßig wenigsten groben Verbrechen kommen. Einige oft nothgedrungene Schuldenmacherei und etwas Lüderlichkeit, deren sich Einzelne schuldig machen mögen, ändern an diesem Ehrenzeugnisse Nichts; Schwindler, Schuldenmacher und Lüderlichkeitscandidaten in großem Style kommen in anderen, sogar günstiger situirten Ständen, an die, sollte man meinen, der Versucher nicht so leicht herantritt, in größerer Zahl vor. Verbrechen brutalen Charakters und Vergehungen, die aus niederträchtigen und gemeinen, gewinnsüchtigen Motiven entspringen, alle eigentlichen Capitalverbrechen, über die der Criminalrichter zu entscheiden hat, sind im Schriftsteller- und Künstlerstande gewiß sehr selten; höchstens mit der Zunge oder auf dem Papiere sucht Einer den Andern zu beschädigen, zu verwunden oder todtzuschlagen. Im Uebrigen hüte man sich, jeden vagabundirenden Pinsler, der in kleinen Ortschaften Portraits für wenige Groschen fertigt, dem Künstlerstande, jeden Notizenschreiber und literarischen Handlanger für Augenblickszwecke dem Schriftstellerstande, und jeden Versdrechsler und Gelegenheitsdichter dem Stande der Dichter beizuzählen. Irgend ein Mitglied einer sogenannten „Schmiere" ist darum noch nicht ein College Dawison's oder Emil Devrient's, weil er dieselben Rollen spielt und verhunzt."

Briefkasten.

X. in X. Wir schrieben Ihnen ja bereits, daß Sie irren, wenn Sie glauben, daß unser Mitarbeiter DAS derselbe sei, der früher ebenfalls unter dieser Chiffre geschrieben hat. Es sind zwei ganz verschiedene Personen.

W. A. in B. Wir pflichten Ihrer Ansicht bei und ersuchen Sie, die an Sie gerichtete Einlage zurückzuschicken.

Berichtigung.

In dem Aufsatze „Erinnerung an einen Todten", Nr. 10 dieses Bandes, sind folgende Fehler zu berichtigen:

Seite 89, Spalte 2, Zeile 18 von unten ist „Op. 6" zu streichen.
„ 90, „ 1, „ 28 von unten lies ihn statt ihm.

Ferner muß das dort angeführte Motto des Horatius heißen: — at ipse subtilis veterum judex etc. — si ducor libo fumante.

Allgemeiner Deutscher Musik-Verein.

Um unnöthiges Porto und sonstige Weitläufigkeiten zu vermeiden, können alle Compositionen, welche von Mitgliedern des Vereins zum Zwecke künftiger Aufführungen oder zur Durchsicht eingeschickt werden sollen, in frankirten Paqueten direct an den stellvertretenden Referenten der musikalischen Section, Hrn. Musikdirector C. F. Weitzmann in Berlin, Enckeplatz Nr. 5, adressirt werden. F. B.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 31. October 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 18.

Siebenundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ueber das Wesen und die Berechtigung des rhythmischen und des einfachen Chorals.

Von

A. Müller von Reichelsheim.

Motto: „Jedem das Seine!"

Wie die „Neue Zeitschrift für Musik" von jeder bedeutungsvollen Bewegung im Musikleben Act zu nehmen pflegt, so dürfte auch eine erneute Beleuchtung dieses Themas vor ihr Forum gehören und mindestens einen Theil der Leser interessiren. Für Diejenigen, die dem Gegenstande ferner stehen, gelte die Bemerkung, daß man unter dem einfachen Choral den im Ganzen noch üblichen, fast ohne Ausnahme in gleichlangen Tönen hinschreitenden Kirchengesang versteht, während der rhythmische Choral verschiedenwerthige Noten begreift. Die Frage, ob in der Kirche — die Angelegenheit berührt vorwiegend den protestantischen Cultus — die erste und jüngere oder die zweite und ältere Form des Chorals die allein oder meist zu berücksichtigende sei, hat in den letzten Jahren viele Gemüther erhitzt und ist noch jetzt in vielen Theilen des deutschen Vaterlandes buchstäblich eine brennende. Fern von allem theologischen Parteigezänke, das man häufig unerquicklicher Weise in die Debatten hineingezogen, bestreben wir uns, die Sache möglichst objectiv von rein musikalischen Gesichtspuncten aus zu erörtern; vielleicht gelingt es uns, auf diesem Wege eine Vermittelung der divergirenden Ansichten anzubahnen.

I.

Da unbestritten die Kunstgeschichte eine praktische Aesthetik ist, so wird es zweckdienlich sein, wenn wir an ihrer Hand zur Betrachtung des vorliegenden Gegenstandes heranschreiten. Die Musik nennt man nicht ganz mit Unrecht die jüngste Schwester unter den Künsten, und dies gerade auch beziehentlich des rhythmischen Elementes, — und der Rhythmus ist es ja, der die streitenden Parteien in Bewegung setzt. Was versteht man aber unter Rhythmus? Derselbe ist nach unseren Begriffen die durch den Accent geordnete Bewegung in der Musik, oder die geregelte Folge schwerer und leichter, langer und kurzer Töne; das Gleichmaß in der Tonbewegung nennen wir Tact. Im Mittelalter und in der Epoche der Reformation, denen ja bekanntlich unsere besten religiösen Volkslieder entstammen, hatte man aber keinen Tact und Rhythmus im heutigen Sinne des Wortes; man hatte dafür Mensur (Maß). So viel die Forschung auf dem historisch-musikalischen Gebiete bis jetzt aus den vorhandenen Schriftwerken entziffern konnte*), bestand dieselbe wesentlich in der Aus- oder Abmessung der Noten nach ihrem Zeitwerthe; als Normalmaß diente (in der damaligen größeren Notenschrift) die Brevis, die heutige Doppelganze, die wir bisweilen noch am Schlusse kirchlicher Tonwerke finden. Galt nun in einem Tonstücke eine größere Note immer zwei der folgenden kleineren Gattung, so hatte man Tempus imperfectum (unvollkommenen oder geraden Tact); galt aber eine größere Note immer drei der folgenden kleineren Gattung, so hatte man Tempus perfectum (vollkommenen oder ungeraden Tact) u. s. w.

So viel ist authentisch, daß die Mensuralmusik unserer Väter wol einen verschiedenen Zeitwerth der Noten kannte, nicht aber den geordneten Wechsel von Schwer und Leicht. Unzweifelhaft ein mühsam und theilweise sinnreich ausgedachtes System, enthielt die Mensuraltheorie (gleich der alten Scholastik) eine Menge Spitzfindigkeiten und überhaupt so viele unpraktische Dinge, daß sie keinen Vergleich mit unserem heutigen einfachen rhythmischen Systeme aushalten kann.

Mit dieser Mensuraltheorie correspondirte sodann eine noch im Kindesalter befindliche Metrik, und jene mußte nothwendig fallen, als Martin Opitz v. Boberfeld (1597 — 1639), „der Vater und Wiederhersteller der Dichtkunst", eine durchgreifende Reform der Metrik vornahm und namentlich den Satz aufstellte, daß der Accent die Sylbe lang mache, während die ältere Schule die Sylben blos zählte.

*) Franco von Cöln (um 1220) ist der erste bekannte und bedeutende Lehrmeister der Mensuralmusik; als deren Gegensatz galt die musica plana, d. i. der aus gleichen Noten oder höchstens aus Noten von zweierlei Werth bestehende Kirchengesang. Die Mensuralmusik ging dann im 16. und 17. Jahrhundert allmälig in unser heutiges Tactsystem über.

Es ist sonnenklar, daß jener embryonische Zustand der Musik und der Poesie großen Einfluß auf den Choral ausüben mußte; wir begreifen deshalb, woher der häufige unmotivirte Tactwechsel, der unregelmäßige Satzbau und die Accentuirung tonloser Sylben stammen. Am Unangenehmsten wird jedenfalls das rhythmische Gefühl durch den **häufigen Tactwechsel** berührt. Ohne gerade übermäßig das heutige Nivellirungs- und Aplanirungssystem zu verehren, können wir doch nur eine Unstatthaftigkeit, einen groben Verstoß gegen die vernünftigen Kunstgesetze in jenem Wechsel erkennen. Selbst zugegeben, daß derselbe der Synkope in der modernen Musik entspricht, — was soll ein solcher Ruck, eine solche holperige Bewegung im religiösen Volksliede, dieser kleinen, abgeschlossenen Composition, die sich durch Einfachheit, Innigkeit, Würde, nicht aber durch unstätes, leidenschaftliches Wesen auszuzeichnen hat! Etwas ganz Anderes, wo, wie in „Eins ist Noth", der eine Theil der Strophe im geraden und der andere im ungeraden Tacte gesetzt ist, oder auch wol, wenn, wie in „Was mein Gott will, g'scheh allzeit" oder in „O Haupt voll Blut und Wunden", eine oder mehrere **vollständige** Verszeilen in der Mitte der Strophe nicht der Haupttactart angehören*).

Wir erkennen in allen unregelmäßig construirten „rhythmischen(?) Chorälen nur eine unentwickelte Musik, eine Psalmodie höherer Potenz, die Antecedenz der modernen Liedform; einzig in diesem Sinne haben sie ein Recht zu existiren, vom heutigen Kunststandpuncte aus erscheinen sie **veraltet**, gleich dem Melos (dem recitativischen Gesange) der alten Griechen.**)

Mögen die übereifrigen Partisane des rhythmischen Chorals bei diesem Ausdrucke nicht erschrecken! Eine jede Kunst und ihre Wissenschaft geht ihren Gang der Entwickelung, und unter den Künsten und Wissenschaften hat sich wol keine langsamer entwickelt, hat keine von jeher mehr Verrottetes und Antiquirtes über Bord geworfen, als eben die Musik und ihre Wissenschaft. Nur ein kleines Beispiel für viele, eines, das wir einem rhythmischen Chorale entnehmen. Es liegt uns nämlich die Melodie „In allen meinen Thaten" vor, und zwar in ihrer Urgestalt „Insbruck, ich muß dich lassen", componirt von **Heinrich Isaac** (1539), eine in ihrer heutigen Fassung gewiß herrliche Weise. Nun hat jene ursprünglichste Melodie (denn die heutige ist erwiesen mindestens die dritte) auf der drittletzten Sylbe der Strophe nachfolgende Notenschleife: a b a g f g f! Sicherlich würde **Mozart** — wir haben die feste Ueberzeugung davon — beim Anhören dieser „unverfälschten" Melodie nicht zu Thränen gerührt, sondern eher zum Lächeln bewegt worden sein. Das ist aber eine alte Erfahrung in der Musikgeschichte — und die **Kunstgeschichte** ist auch ein **Kunstgericht** —, daß ausgeschmückte (figurale) lyrische Formen in der Musik bei Zeiten dem Fluche der Veraltung anheimfallen, weniger dagegen die streng gearbeiteten oder die mehr zu technischem Zwecke componirten Tonstücke. So sind in der Claviermusik viele Adagios &c. von **Clementi**, **Haydn**, ja von **Mozart** schon antiquirt, während sich die älteren Bach'schen Fugen und die brillanten **Scarlatti**'schen Sonaten noch auf dem Repertoire der Gegenwart erhalten. Andere Zeiten, andere Gefühls- und Geschmacksrichtung.

Obiges Anathem der Veraltung trifft nicht alle rhythmischen Choräle. Eine Anzahl, die ich aber nicht groß nennen möchte und die mehrentheils dem 17. Jahrhundert entstammt, entspricht auch noch dem musikalischen Geiste der Neuzeit und enthält theilweise so viele rhythmische Feinheit und Originalität (obwol man hin und wieder der Psalmodie eine unschuldige Concession machen muß), daß man sie ohne Uebertreibung zu den edelsten Perlen im Kranze der musikalischen Lyrik zählen darf. Wir erwähnen unter diesen Melodien nur das feinrecitirende „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?", das reizend-rhythmische „Wer nur den lieben Gott läßt walten", beide in äolischer Tonalität, die erste im Tempus imperfectum, die zweite im Tempus perfectum gehalten.

In diesem Sinne, solchem Meistergesange gegenüber konnten sich Männer wie **Winterfeld** und **Tucher** allerdings mit Begeisterung für die alte und unverfälschte Form des Chorals erklären, und auch unsere schwache Stimme sagt von ganzem Herzen Amen dazu.

Mit dem erwähnten Fortschritte der Musik und der Metrik wurde man zu der Nothwendigkeit gedrängt, das unserem Kunstgefühle Widerstrebende in den rhythmischen Chorälen durch deren Zurückführung auf den einfachen (qualitativen) Rhythmus zu beseitigen; auch mag, wie **Ritter** meint, der allgemeinere Gebrauch der Orgel dabei nicht ohne Einfluß gewesen sein. Mit Unrecht aber erkennen Viele in dem so rectificirten Choral eine Geburt der kalten Orthodoxie und des flachen Indifferentismus, von denen im 17. und 18. Jahrhundert die Kirche heimgesucht wurde. Diese Purification war an und für sich ein rein musikalischer Proceß, eine künstlerische Nothwendigkeit und insofern „providentieller" Natur. Man ging allerdings in dieser Sache viel zu weit, indem man **sämmtliche** rhythmische Choräle aplanirte und die so ausgeglichenen Melodien zu langsam sang, was allerdings mit einer Erkaltung des religiösen Gefühles im Zusammenhange stehen dürfte. Erwähnt sei hier auch die gewaltsame Transformation vieler ursprünglich in ungerader Tactart gesetzter Choräle in die gerade Tactart, wie z. B. der Melodien „Allein Gott in der Höh sei Ehr", „Freu dich sehr, o meine Seele", „Gott des Himmels und der Erden", die wahrscheinlich aus Furcht vor dem profanen Walzertempo bewerkstelligt wurde: eine Furcht, die bei der rasenden Schnelligkeit des heutigen Tanzes ganz gegenstandslos erscheint.

(Schluß folgt.)

---

*) Formen, wie die letztbezeichneten, und Sätze nachfolgender Art

(2/2) 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | (3/4) 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | (2/2) 𝅗𝅥 𝅗𝅥

„Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeine") vereinigen mit dem Tactwechsel doch eine gewisse Ordnung. Sämmtliche tactwechselnden Choräle empfehlen wir einer allgemeineren Beachtung und der ernsthaften Prüfung Seitens unserer Musiker. Sie bieten unstreitig dem Freunde der Kunstgeschichte und insbesondere dem Componisten vieles Interessante dar, wie wir denn fernerhin bei dieser Gelegenheit das Verlangen nach dem baldigen Erscheinen eines recht gediegenen Werkes über die alte Mensuraltheorie nicht unterdrücken können.

) Lassen wir auch hier einige Autoritäten sprechen. So sagt z. B. **Marx in seiner „Allgemeinen Musiklehre" S. 77: „In früheren Perioden (z. B. bei den Griechen und im Mittelalter) hatte die Musik ihre Rhythmik noch nicht selbständig ausgebildet, schloß sich vielmehr der Rhythmik der Poesie an." **Ritter** schreibt in seiner Abhandlung über rhythmischen Choralgesang und Orgelspiel: „Aus dem 16. Jahrhundert, wo der Tact so gut wie keinerlei rhythmische Eigenschaft besaß, und die Lehre von der Rhythmik sowol in der Musik als im deutschen Versbau sich zu entwickeln und auszubilden beginnt, stammen die sogenannten rhythmisch-wechselnden (besser: [illegible]) Choräle. Es sind diejenigen, gegen deren Wiedereinführung die meisten Stimmen sich erheben, da sie unseren heutigen Kunstgesetzen widersprechen" &c.

Theoretische Werke.

Arrey v. Dommer, Elemente der Musik. Mit 152 musikalischen Beispielen. Leipzig, T. O. Weigel. 1862.

Das vorliegende Werk gehört einer Sammlung von Handbüchern von verschiedenen Verfassern an, die auf allen Gebieten der Kunst unter dem Namen „Elemente der Kunstwissenschaft" Förderung allgemeinen Verständnisses schaffen sollen: ein jedenfalls beifällige Ermunterung verdienendes Unternehmen der Verlagshandlung. In diesem Sinne giebt der Verfasser als Zweck seines Werkes an: „den gebildeten Kunstfreund zum tieferen Studium der Musik anzuregen. Ohne strenge Facharbeiten vorauszusetzen, soll es ihn zum Nachdenken über das Wesen und die Aufgabe der Tonkunst anleiten, die Kenntniß ihres technischen Apparates, ihrer Ausdrucksmittel und Formen, so weit der Umfang es erlaubt, ihm vermitteln, und ihn zu dem Puncte hinführen, von welchem aus reelle Fachstudien allein ein weiteres Vordringen in der Kunst und ihrer Wissenschaft ermöglichen können."

Dieser schwierigen, weil noch viel zu wenig versuchten, verdienstvollen Aufgabe unterzieht sich der Verfasser in durchweg würdiger und ernster Weise, von warmer Verehrung erfüllt für alles Erhabene und daher auch für eine gediegen-künstlerische Auffassung seiner Kunst. Um so mehr ist zu bedauern, daß er, etwas engherzig auf altclassischem Standpuncte verharrend, sich durch die unvermeidlichen Einzelausschweifungen der gegenwärtigen drängenden Fortschrittsperiode verleiten läßt, über fast alles nach Beethoven Geleistete entweder mit Bedauern hinwegzugehen, oder davor zu warnen, anstatt den Kern der neudeutschen Bestrebungen möglichst abgeklärt dem allgemeinen Vertrauen und Verständniß näher zu rücken. Ueber Mendelssohn's Vocalcompositionen sagt er übrigens ganz charakteristisch: „Sein Vocalsatz ist leicht, bequem und angenehm aufzufassen wie zu singen, und hat dadurch schnell eine weite Verbreitung erlangt; freilich kann die mangelnde Tiefe des Inhalts durch formale Glätte nicht ersetzt werden ꝛc." Schumann dagegen wird viel anerkennender beurtheilt.

Der offenbar beste und werthvollste Abschnitt im ganzen Werke ist das Capitel über Inhalt und Form. Durch sehr eingehende Auseinandersetzungen bemüht sich der Verfasser, die Begriffe über wahre Kunst und ihre Bestimmung abzuklären und zu vertiefen, und u. A. beleuchtet er mit unbarmherzig grellem Lichte die kleinlich subjectiven Ergüsse.

„Namentlich", setzt er dieser Beleuchtung hinzu, „scheinen manche moderne Lieder- und Claviercomponisten nicht zu wissen, welch einen Krankheitsbericht über ihre eigenen, zerfahrenen und aus der Abgestandenheit gewaltsam erregten inneren Zustände sie oftmals dem Publicum in die Hände drücken. Es giebt kein natürliches, gesundes Gefühl, welches von der modernen Lyrik nicht tausendfach in Liederchen, Clavierparaphrasen u. dgl. auf die selbstgefälligste Weise von der Welt versentimentalisirt und carikirt worden wäre. Man darf nur die Vortragsbezeichnungen ansehen, mit welchen manche Componisten, die an ihren Ideen sonst nicht gerade zu schwer tragen, ihre Producte ausstatten. Die Ueberschätzung unerheblicher Einfälle, welche darin sich kund giebt, zieht allerdings eine solche despotische Ueberwachung des Ausführenden nach sich."

Ferner sind die geschickt eingestreuten historischen Notizen deshalb als verdienstvoll hervorzuheben, weil sie für den weniger eingeweihten Kunstfreund die am Faßlichsten erläuternden Illustrationen der kunstphilosophischen Abschnitte sind. In letzteren ergeht sich der Verfasser wol zuweilen etwas ermüdend für den Laien — das Werk enthält 361 große Seiten Text —, hin und wieder häufen sich zu viel technische Ausdrücke, was den Styl zu gelehrt macht und das Verständniß erschwert; auch hätte sich, wenn schon viele Dinge nicht oft und eindringlich genug gesagt werden können, eine ziemliche Anzahl Wiederholungen vermeiden und das Gesagte mehr concentriren lassen.

Das Capitel über die Erfordernisse von Gesangtexten ist vor Allem den Dichtern auf das Eindringlichste zu empfehlen; es enthält wol das Anschaulichste, was bis jetzt über diesen Gegenstand gesagt worden ist, und es fehlen in demselben nur wenige für Gesangdichter nöthige Winke, z. B. über Vermeidung von Namen, Vermeidung von unbetonten Schlußworten, wo also die Betonung auf die dritt- oder viertletzte Sylbe fällt, von Verstößen gegen die Prosodie, Uebereinstimmung der Satzabschnitte mit den Cäsuren, Stellung männlicher und weiblicher Reime ꝛc.

Ueberhaupt mögen nun noch, mehr in das Einzelne eingehend, folgende Bedenken oder Einwürfe erledigt werden.

In der Lehre von der Entstehung des Schalles hätte sich die Definition von „Ton" aus dem sonst ganz richtigen Inhalt heraus präciser geben lassen. (S. 8 meint der Verfasser, daß „Stäbe und Platten durch innere Steifigkeit elastisch" sind!)

Bei der Resonanz des Claviers war eine kurze Erklärung des Dämpfers vortheilhaft.

In den Notenbeispielen S. 22 sind zur Vermeidung von Irrungen alle ♭ vor der zweitfolgenden Note durch ♮♮ zu widerrufen.

Den verschiedenen Eindruck verschieden hoch gestimmter Intervalle, wie überhaupt den wohlunterscheidbaren (von Gluck, Bach ꝛc. so genial benutzten) psychologischen Charakter der verschiedenen Intervalle erklärt der Verfasser für Einbildung und sagt ausdrücklich: „die Absicht unserer heutigen Musik ginge nicht auf besondere Wirkungen durch Charakteristik einzelner Tonarten oder Intervalle"; er tritt also zugleich allen Denjenigen gegenüber, welche den Eindruck verschiedenen Charakters der einzelnen Tonarten behaupten.

In der Intervallenlehre finden sich noch die, dem Kunstfreunde die Unmittelbarkeit des Verständnisses erschwerenden schiefen Ausdrücke von „reiner" oder „falscher" Quinte ꝛc., als ob die Musik auch von unreinen Tönen Gebrauch machen könne. Die Ausdrücke „große" und „kleine", so wie sie Marx feststellt, genügen vollständig; deshalb möchten die obigen Ausdrücke höchstens als veraltete Curiositäten anzuführen sein.

Wenn der Verfasser unter Mittheilung der verschiedenen Schlüssel behauptet: „Den Tenor mit dem Violinschlüssel zu bezeichnen, ist geradezu falsch und höchst unbequem zu lesen", so möchten ihm von Mendelssohn an, dem wir diese Erleichterung verdanken, Wenige zustimmen. Die Erklärung dagegen, wie eigenthümlich das musikalische Alphabet, die Solmisation und die frühere, höchst complicirte Notirung entstanden, ist recht anschaulich.

Der Unterschied zwischen dem $^6/_8$ und $^3/_4$ Tact hätte wegen der ewigen Verwechselungen Seitens der Dilettanten noch etwas handgreiflicher herausgestellt werden können.

Unter Accentrückungen wäre Beethoven als einer der geistvollsten Anwender derselben anzuführen gewesen.

Die Entwickelungen der Begriffe Melodie und Rhythmus sind recht lehrreich, dagegen fehlt die Erklärung des Begriffes Dominante.

Durchgehende Töne kann man keineswegs sämmtlich „harmoniefremd" nennen.

Unter Entwickelung der Harmonie findet sich noch der ganze schwerfällige Apparat früherer Zeiten, der bei der jetzigen Vereinfachung der Anschauung meist nur noch historisches Interesse hat. Es gehört schon ziemliche Hingebung und Vertrautheit mit dem Stoffe dazu, in der gegebenen Weise fortdauernd durch eine solche Fülle von Einzelheiten zu folgen. Jedenfalls erfolgreicher für richtiges Erfassen des eigentlichen Wesens der Harmonie wäre es, eine recht einfache Charakteristik der drei Hauptaccorde herauszuheben, alles Weitere aber in einer möglichst kurzen Notiz zusammenzufassen, dann aber sogleich auf die Stimmenführung, oder wie der Verfasser ganz treffend sagt „melodische Bewegung in der Harmonie" übergehend, noch anschaulicher zu zeigen, daß in allen nicht gänzlich homophonen Stücken die Harmonie ein Zusammenklang verschiedener, zugleich ertönender melodischer Stimmen sei.

Während der Verfasser Quinten- und Octavenfolgen im polyphonen Satze als „verboten" bezeichnet, giebt er sehr tolerant solche in gewissen Fällen als keineswegs fehlerhaft zu.

Die Vorbereitung der Dissonanzen und Vorhalte wäre in einer Betrachtung zusammenzufassen.

Das aus dem Lateinischen in das Italienische übergegangene Wort „Cadenz" fortwährend als Hauptausdruck für „Schlüsse" zu gebrauchen, ist wegen des Nebenbegriffes im Deutschen nicht rathsam. Das ganze Capitel über die Schlüsse wäre beiläufig in dem Capitel über die Melodie lebendiger zur Anschauung gekommen, auch bleibt dasselbe durch Anführung der zur Befestigung der Schlüsse sich gewöhnlich zu „Schlußgruppen" vereinigenden Accorde (Unterdominante, dritte Lage der Tonica, Oberdominante, Tonica) zu vervollständigen.

Orgelpuncte kommen nicht nur auf Dominante und Tonica vor. Der Zweck derselben möchte sich ebenfalls in der Formenlehre lebendiger veranschaulichen lassen.

Die Definition von Contrapunct ist nebst den beigegebenen Beispielen recht treffend; nur sollte sie mit Angabe der ursprünglichen Entstehung des Wortes beginnen, und zum klaren Erfassen seines eigentlichen Wesens sollte rhythmischer wie melodischer Gegensatz der Stimmen als Hauptbedingung voran stehen. An die Beleuchtung des Contrapunctes möchte besser sogleich die der polyphonen Formen, also nicht der Imitation allein, sondern auch des Canons und der Fuge anzuschließen sein. Voran wäre noch eine allgemeine Erklärung des Unterschiedes zwischen Homophonie und Polyphonie zu stellen.

Die thematische Entwickelung schließt sich ganz der von Marx geschaffenen an; nur sollte mehr über die rhythmische Entwickelung der Motive gesagt sein. Auch wären Beispiele über die Abschnitte und Schlüsse wünschenswerth, desgleichen eine, das bewußte Erfassen der Melodie sehr bildende Beleuchtung ihrer Hebungen und Senkungen, besonders Beachtung ihrer höchsten Haupttöne. Der Unterschied von Satz und Gang, nebst der verschiedenartigen Bildung des letzteren (z. B. aus einer Kette kleiner Sätze) wäre von vornherein deutlicher hervorzuheben. Die an verschiedenen Orten stehenden Beleuchtungen des Periodenbaues gehören alle vor „thematische Entwickelung".

Unter „Styl" wäre zuerst auf die verschiedene Bedeutung dieses Wortes aufmerksam zu machen.

Die Beleuchtung der verschiedenen Formen der Choralfiguration, in denen besonders Bach so viele gesang- und gefühlvolle Schilderungen gegeben hat, ist viel zu wenig eingehend; dieselben sind irrthümlicher Weise erst als „Choralcanon", dann als „Choralfuge" aufgeführt, wodurch das klare Auffassen von Canon und Fuge getrübt wird.

In dem Capitel über die Fuge ist nicht gesagt, daß zu den Erfordernissen eines guten Fugenthemas ein scharf hervortretender Melodieschritt (Ecke des Themas) gehört. Ferner fehlt die Begründung, warum die ersten Beantwortungen des Themas stets auf der Quinte geschehen, und zur Charakteristik der Zwischensätze, daß sie loser angelegt sind und aus weniger Stimmen bestehen, als die Durchführungen.

Daß eine Eigenthümlichkeit der Fuge „Abweisung jeder periodischen Gliederung" sei, läßt sich nicht behaupten; denn wenn auch die Stimmen weiter gehen, so sind dennoch sowol Abschnitte als Theilschlüsse in Folge entsprechender Gruppirung der Harmonie ganz deutlich herauszufühlen.

Der Ausdruck „Gegenharmonie" für „Gegensatz" ist nicht rathsam.

Die trotz aller genialen Ausnahmen begründete, dreitheilige Grundform der Fuge hätte keinenfalls unausgeführt bleiben sollen. Unter den verdienstvollsten Fugenschriftstellern ist unbegreiflicher Weise Marx nicht genannt, der hauptsächlich ihre Structur systematisch begründet hat.

In dem Capitel über Vocalmusik findet sich die Behauptung: „ein Recitativ für Instrumente ist ein Unding." Das möchte sich doch gegenüber Beethoven's Instrumentalrecitativen nicht halten lassen.

Von gewissenhafter Declamation will der Verfasser trotz Bach, Gluck ꝛc. Nichts wissen; höchst einseitig erklärt er sie für die Melodie störend und sagt sogar später von der Arie, daß die Melodie in dieser vom Tonfall der Rede und vom Haften am Wortbegriff völlig losgebunden sei!

Die Betrachtung des Melodrams gehört richtiger unter Instrumentalmusik.

Nicht nur bei allen mehrstimmigen Gesängen, sondern auch schon bei einstimmigen war zwischen Singstimme und Begleitung der Reiz der Polyphonie hervorzuheben; auch war die so häufige Wahl von für mehrstimmigen Gesang unsinnigen Texten zu beleuchten.

Das Studium der Partitur gehört richtiger an den Schluß.

Unter Variationen mußte der tiefgeistige Unterschied von Werken, wie Beethoven's 33 Variationen, gegenüber der hergebrachten Manier veranschaulicht werden.

Zur Sonate übergehend, unterwirft der Verfasser ohne jede systematische Vorbereitung sofort eine vollständige Sonate der Betrachtung. Die Folge davon ist der Uebelstand, daß man weder von dem Unterschiede zwischen Sonate und Rondo, noch von den verschiedenen Formen des Rondos einen deutlichen Begriff erhält. Dem gegenüber verdient unstreitig die Marx'sche stufenweise Entwickelung aller Formen, als aus der einfachsten heraus sich immer reicher gestaltend, ihrer Anschaulichkeit wegen den Vorzug.

Bei dem ersten Thema bliebe darauf aufmerksam zu machen, daß dieses zuweilen aus einer Kette von mehreren verschiedenen besteht.

Den Uebergang vom ersten zum zweiten Thema als eine besondere Periodengruppe zu bezeichnen, in der besonders in jetziger Zeit neue Motive auftreten, ist dem Wesen eines „Ueberganges" nicht entsprechend, findet sich auch in dieser Weise seltener.

Als eine wesentliche Lücke ist zu bedauern, daß der Verfasser weder den verschiedenen Arten der menschlichen Stimme, noch dem Claviere, noch den einzelnen Blasinstrumenten eine eben so anschauliche Beleuchtung ihres eigenthümlichen Charakters widmet, wie er dies bei der Orgel gethan hat, bei der er nur noch „Unerbittlichkeit des Tones" als charakterisirend hätte voranstellen sollen. Gerade für solche Schilderungen wäre ihm gewiß jeder Kunstfreund sehr dankbar gewesen. Unter den Werken über Orchester sollten übrigens die Forschungen Wieprecht's nicht fehlen.

Was die Oper betrifft, so hätte, wenn auch hier zu ausführlichen Schilderungen nicht der Ort war, doch eine kurze Erklärung ihres Wesens auf Grund einer historischen Skizze gegeben werden müssen. Nur den „Fidelio" als vollkommensten dramatischen Erguß zu be-

zeichnen, ohne auch nur ein Wort über Gluck voran zu stellen, ist weder objectiv, noch unparteiisch.

Abgesehen jedoch von allen angeführten Einseitigkeiten ist, wie gesagt, das Werk schon seines verdienstvollen Strebens wegen dem Kunstfreunde bestens zu empfehlen. Er wird darin über das weite und complicirte Gebiet unserer Kunst sehr erwünschte und anschauliche Erklärungen finden, sobald er sich demselben mit Geduld und Hingebung widmet. — Druck und Ausstattung sind sorgfältig und elegant.

Dr. Hermann Zopff.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Am 21. October veranstalteten die beiden Schwestern Frl. Franziska und Ottilie Friese aus Elbing — bisher Schülerinnen des hiesigen Conservatoriums — unter Mitwirkung des Frl. Julienne Orwil aus Paris und der HH. Capell-M. Reinecke, Concert-M. David, Hermann, Krumbholz und Wiedemann im großen Saale des Gewandhauses ein Concert. Die beiden Schwestern, von denen der Einen schon vor Kurzem bei ihrem Auftreten im zweiten diesjährigen Abonnementconcerte von uns gedacht wurde, haben gute Studien gemacht, besitzen aber demungeachtet noch nicht diejenige Reife, die sie zum Concertgeben berechtigt und sie befähigt, als concertirende Virtuosinnen mindestens in Städten, die ein höher entwickeltes musikalisches Leben besitzen und Gelegenheit haben, die vorzüglichsten Leistungen zu hören, die Welt zu durchreisen. Beiden fehlt bei ihrem noch jugendlichen Alter das tiefere Erkennen und die durchgeistigte Auffassung. — Das Programm war ein mannigfach zusammengesetztes, fast möchte man sagen zusammengewürfeltes, und erinnerte mehr an eine Conservatoriumsprüfung, als an ein selbständiges Concert. Der erste Theil brachte: Quartett für Streichinstrumente (Nr. 6 Bdur) von Beethoven, von Frl. Franziska Friese (Violino primo) — die dabei zugleich als tüchtige Ensemblespielerin sich documentirte — und den HH. Concert-M. David (Violino secondo), Hermann (Viola) und Krumbholz (Violoncell) gut und besonders fein nuancirt vorgetragen. Sodann sangen Frl. Orwil und Hr. Wiedemann ein Duett aus den „Soirées musicales" von Rossini — die Pianofortebegleitung von Hrn. Capell-M. Reinecke ausgeführt — recht wirksam. Den Schluß des ersten Theiles machte Frl. Ottilie Friese mit dem Concert für das Pianoforte (Dmoll) von Mendelssohn, in welchem dieselbe als eine technisch tüchtig ausgebildete Pianistin, deren Ton Rundung und Weichheit besitzt, deren Anschlag aber noch zuweilen etwas zu schwach und unmarkirt erscheint, sich erwies. — Frl. Franziska Friese eröffnete den zweiten Theil mit dem Violinconcert von Beethoven, in welchem dieselbe ihre Fertigkeit wol zur Geltung zu bringen wußte, obgleich sie den tieferen Anforderungen dieses bedeutenden Werkes in nicht befriedigender Weise Genüge leisten konnte. Die Aufgabe ist für die junge Künstlerin noch eine viel zu schwierige und hohe; möge dieselbe lieber in nächster Zukunft zu leichter aufzufassenden Concerten ihre Zuflucht nehmen. — Die beiden kleineren Stücke für Pianofortesolo („Kindermärchen" und „Tanz") von J. Moscheles, die Frl. Ottilie Friese zu Gehör brachte, erschienen uns, obgleich dieselben ebenfalls gut ausgeführt wurden, doch etwas zu geringfügig, und wir hätten lieber gewünscht, der Componist wäre in dem Programm durch einen inhaltvolleren, größeren Concertsatz repräsentirt worden. Von den beiden Liedern („Veilchen" von Mozart und „Waldgespräch" von Schumann), die Frl. Orwil in schönster Weise vortrug, mußte das letztere wiederholt werden. — Franz Schubert's „Rondo brillant" für Pianoforte und Violine führten die Geschwister Friese mit vorzüglicher Genauigkeit im Ensemble aus — Der Beifall, der den beiden jungen Damen zu Theil wurde, war ein sehr freigebig gespendeter; in Erwägung, daß unter solchen Umständen Nichts für wahrhaft große Kunstleistungen übrig bleibt, ein allerdings viel zu freigebig ertheilter. Das Orchester bestand aus starkbesetztem Streichquartett. Die Blasinstrumente waren durch das Pianoforte vertreten.

Leipzig. Das dritte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 23. October wurde mit einer selten gehörten Symphonie von Haydn (Bdur, Nr. 8 der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe) eröffnet. Es kann die Wahl dieses Werkes immerhin eine dankenswerthe genannt werden, wenn schon dasselbe nicht zu dem Hervorragendsten des alten Meisters gehört. Frl. Orwil, welche die Gesangsvorträge übernommen hatte, sang eine Arie aus „Idomeneo", Recitativ und Arie aus der Oper „Lucio Vero" von Gluck und zum Schlusse des Concertes zwei seltener gehörte Lieder von Mendelssohn, „Die Liebende schreibt" und „Hexenlied". Diese Angabe der von ihr gewählten Stücke zeigt, daß Frl. Orwil bestrebt ist, den breitgetretenen Pfad der Gewohnheit zu verlassen, und selten oder gar nicht gehörte Werke zu Gehör zu bringen. Als Gesangskünstlerin nimmt dieselbe, wie schon früher wiederholt bemerkt, eine bedeutende Stellung ein. Ist die Stimme auch nicht besonders hervorstechend, so enthält dieselbe doch etwas entschieden Sympathisches. In gleicher Weise trefflich ist die technische Ausbildung. In der Art der Auffassung und Wiedergabe ist der Einfluß ihrer ausgezeichneten Lehrerin, der Frau Viardot-Garcia, nicht zu verkennen. — Als Repräsentanten der Instrumentalsoli erschienen dies Mal die Geschwister Neruda. Frl. Wilhelmine Neruda trug das Mendelssohn'sche Violinconcert vor, die Geschwister vereint (Violine und Violoncell) Arrangements von Schumann's „Scheherezade" und „Träumerei". Beide Leistungen waren ganz vortrefflich. Frl. Wilhelmine Neruda ist eben so ausgezeichnet durch höchst saubere, correcte Technik und schönen, wenn auch nicht großen Ton, wie durch gesunden, von aller Manierirtheit freien, ächtkünstlerischen Vortrag. Allerdings mehr nur Kleinigkeiten boten die Ensembleleistungen der Geschwister. Aber auch diese wirkten durch vortreffliches Zusammenspiel und poetische Darstellung. — Zu Anfang des zweiten Theiles wurde eine neue Concertouverture von Anton Rubinstein zum ersten Male vorgeführt. Diese hatte das Schicksal, ohne allen Applaus vorüberzugehen, doch verdiente sie dasselbe keineswegs. Rubinstein arbeitet allerdings in den meisten Fällen zu schnell, er läßt seine Schöpfungen, wie es scheint, nicht gehörig reifen. So geschieht es, daß oftmals weniger Bedeutendes mit unterläuft. Andrerseits zeigt sich darin immer, wenn auch die Erfindung häufig unbedeutend ist, eine gewisse Frische der Phantasie und nach einzelnen Seiten hin Interessantes. Schon das glücklich gelungene Instrumentalcolorit trägt dazu bei, diesen Eindruck hervorzurufen, abgesehen von anderen interessanten Zügen. Allerdings geht es mit Concertouverturen gerade wie mit Concertarien. Sie gehören Beide zu sehr dem Gebiete der Abstraction an; sie treten nicht mit solcher concreten Bestimmtheit dem Hörer entgegen, wie Opernouverturen und Opernarien, und es scheint demnach, daß eine bestimmte Situation als Vorwurf stets nöthig ist, wenn ein lebendiger, zündender Eindruck hervorgerufen werden soll. Concertouverturen und Concertarien müssen jedenfalls durch specifisch-musikalische Vortrefflichkeit ersetzen, was ihnen durch die Natur der Aufgabe entzogen ist, wenn sie wirken sollen. — Wenn man weiß, von wie großen Zufälligkeiten namentlich bei einer erstmaligen Vorführung ein Erfolg abhängig ist, so wird man denselben weder im günstigen noch im ungünstigen Falle besonders hoch anschlagen. Aus diesem Grunde möge man sich auch nicht durch solche Erfahrungen von der Vorführung von Novitäten abhalten lassen. Das Publicum, abgestumpft durch lange Vernachlässigung, muß sich an die Aufnahme derselben erst wieder gewöhnen.

Berlin. Im königl. Opernhause gastirte auf Engagement Frau Moser vom Theater zu Graz als Agathe im „Freischütz" und Mathilde im „Wilhelm Tell". Die junge, anmuthige Sängerin bringt als talentvolle Anfängerin eine kräftige und metallreiche, aber ungeschulte Stimme mit, die, bei Kraftergüssen nicht frei von Gaumen- und Nasenton, häufig in die französirende Manier des Tremolirens verfällt. Auch zeigten sich bei diesem Naturalismus Unsicherheit im Tonansatz und nicht vollständige Vertrautheit in den Einsätzen. Dessenungeachtet errang sich Frau Moser wegen ihres anzuerkennenden Materials und einer ziemlich vorgeschrittenen Bühnengewandtheit mehrfach Beifall. Wie man sagt, ist sie auf ein Jahr engagirt. — Am 6. October fand

im königl. Opernhause die Aufführung des Gluck'schen „Orpheus" zu dem hundertjährigen Jubiläum desselben in einer Ensemblewirkung, wie noch nie zuvor, statt. Frau Jachmann-Wagner sang den Orpheus, Frau Köster die Eurydice und Frl. Lucca den Amor. Die Aufführung durch Capell-M. Taubert war eine vorzügliche und sehr beifällige. Nach der Ouverture sprach Hr. Berndal einen von Hans Köster gedichteten, bezüglichen Prolog. Während des Schlußchores der Oper enthüllte sich ein Tableau, dessen Mittelpunct die Büste Gluck's bildete, umgeben von allegorischen Figuren aus seinen sämmtlichen Opern. — Musik-Dir. Engel hat, wie Sie bereits berichtet, das Kroll'sche Etablissement für 109,000 Thlr. käuflich an sich gebracht. Concerte werden mit Schauspiel- und Operettenaufführungen, zu welchen die Friedrich-Wilhelmstädter Bühne ihr Contingent stellt, abwechseln. In dem ersten Concerte hörten wir Mendelssohn's Violinconcert und die Lafont'sche Stummen-Phantasie von der schon in d. Bl. beurtheilten, talentvollen Violinvirtuosin Frl. Rosalie Müller mit großem Beifall vortragen. Ebenso errang der jugendliche, 11jährige Harfenist Franz Pönitz durch den virtuosen Vortrag einer von ihm selbst und einer von Parish Alvars componirten Phantasie stürmischen Applaus.

Th. Rode.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Wir erwarten stündlich die Ankunft Richard Wagner's, welcher einige Tage in Leipzig verweilen und in einem Concerte Wendelin Weißheimer's im Gewandhause die Ouverture zu seiner komischen Oper „Die Meistersinger von Nürnberg" selbst dirigiren wird.

Am 25. d. Mts. eröffnete Frl. Trebelli am Kroll'schen Theater zu Berlin ein Gastspiel von einigen Vorstellungen.

Der Pariser Tanzcomponist Musard wird im Laufe nächsten Monats einen Cyklus von Concerten im Kroll'schen Etablissement zu Berlin geben.

Laub und Jaell werden zu Concerten in Wien erwartet.

Jul. Stockhausen sang dieser Tage im großen Gürzenichsaale zu Cöln in einem eigens dazu veranstälteten Concerte den Schubert'schen Liedercyklus von der „schönen Müllerin".

Frl. Charlotte v. Tiefensee ist nach längeren Kunstreisen durch Rußland, England und Frankreich in Frankfurt a. M. eingetroffen und hat daselbst bereits wieder als Concertsängerin sich hören lassen.

Musikfeste, Aufführungen. Am 23. October eröffnete der Dresdner „Tonkünstlerverein" seine Productionsabende vor einem zahlreich versammelten Publicum; zur Aufführung gelangte außer einem Haydn'schen Quartette und einem Trio von Schumann ein in der Weise der Mozart'schen Serenaden gehaltenes Divertissement für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Bassethörner, 2 Fagotten, 4 Waldhörner, Violoncell und Contrabaß von A. Reichel.

Am 21. October begannen die „Gesellschaftsconcerte" im Gürzenich zu Cöln, und wirkten als Solisten J. Stockhausen (Arie und Recitativ aus Graun's „Tod Jesu", Arie des Oedipus aus der Sacchini'schen Oper „Oedipus auf Kolonos" und Lieder) und J. Grunwald (ein Violinconcert von Spohr) mit. — Aus den in der vorigen Saison zur Aufführung gelangten Compositionen heben wir von Gesangswerken hervor: Credo und Agnus Dei aus der Krönungsmesse von Cherubini, Ave Maria von Brahms, „Faust" von Schumann, einen Chor von Rameau und Beethoven's Missa solemnis; von Ouverturen: „Uriel Acosta" von Schindelmeißer, „Hamlet" und „Michel Angelo" von Gade, „Aladdin" von Reinecke, „Medea" von Bargiel und Concertouverture von Hiller. Durch Symphonien war Beethoven fünf Mal, Haydn, Mozart und Gade je ein Mal vertreten.

Der „Musikverein" zu Pforzheim brachte mit den verbündeten dortigen Männergesangvereinen am 16. October die „Antigone" des Sophokles mit der Musik Mendelssohn's zur Aufführung. Den declamatorischen Theil hatte der gefeierte Charakterspieler Grunert aus Stuttgart übernommen.

In dem ersten „Museumsconcerte" zu Frankfurt a. M. am 24. d. Mts. wirkten als Solisten Frau Viardot-Garcia (Arie der Agrippina aus der Oper „Britannicus" von J. G. Graun, „Erlkönig" von Schubert und „Spanische Lieder") und Concert-M. Joh. Lauterbach aus Dresden mit (neuntes Concert Dmoll von Spohr sowie Andante und Rondo aus dem 19. Violinconcert von Kreutzer).

Das erste Abonnementconcert zu Barmen am 25. October brachte Schumann's „Paradies und Peri".

Neue und neueinstudirte Opern. Außer Wiederholungen des „Fliegenden Holländers" brachte das Leipziger Stadttheater in der jüngsten Zeit den neueinstudirten Gounod'schen „Faust" und an drei Abenden das „Glöckchen des Eremiten" von Maillart. Auch die Aufnahme dieser Novität Seiten des Publicums scheint eine günstige zu sein.

Fr. Doppler's Oper „Wanda" wird vom Theater in Linz zur Aufführung vorbereitet.

Die von uns in Nr. 16 gebrachte Notiz, daß Max Bruch in München die von Mendelssohn begonnene Composition des Geibel'schen Operntextes „Loreley" vollenden wolle, ist dahin zu berichtigen, daß Bruch denselben ganz selbständig componirt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Ch. Gounod, welcher, von seinem Triumphzuge nach Hamburg zurückkehrend, am 15. d. Mts. seine Oper „Faust" im Hoftheater zu Hannover selbst dirigirte, hat vom Könige von Hannover den Guelphenorden verliehen erhalten. Gounod scheint, durch das Beifallsjauchzen unseres lieben Publicums veranlaßt, eine Rundreise durch Deutschland zu beabsichtigen, um den Weihrauch, den man ihm in Frankreich versagt, sich bei uns streuen zu lassen; wenigstens liest man in den Zeitungen, daß er auch Süddeutschland zu besuchen gedenke. Mit Recht bemerkt hierzu das „Dr. J.": „So sehr man jedem wahrhaft schöpferischen Geiste lebendige Anerkennung wünschen muß, so will es uns doch scheinen, als ob hier wieder einmal etwas übertriebene Anerkennungssucht der Ausländerei gegenüber mit im Spiele sei."

Personalnachrichten. Frl. Juliana Orwil (eigentlich Oprawil) aus Graz hat sich mit Hrn. Alexander Flinsch, Mitbesitzer der bekannten Leipziger Papierhandlung „Ferdinand Flinsch", verlobt und ist von der Großfürstin Helene von Rußland, welche sie, wie wir in Nr. 15 berichtet, zu ihrer Kammersängerin ernannt hatte, ihres Contractes enthoben worden.

Todesfälle. Aus Prag wird das am 14. d. Mts. erfolgte Ableben des als Lehrer am dortigen Conservatorium angestellten Violoncellisten Heinrich Schmit gemeldet.

Musikalische Novitäten. J. Tausch hat bei W. Bayrhoffer in Düsseldorf den Clavierauszug seiner Musik — Ouverture, vier Zwischenacte und drei Baritonlieder — zu Shakespeare's Lustspiel „Was ihr wollt" herausgegeben.

Literarische Notizen. H. Zopff's zuerst in d. Bl. abgedruckter und dann (bei C. F. Kahnt in Leipzig) als besondere Brochure erschienener Aufsatz „Rathschläge und Erfahrungen für angehende Orchesterdirigenten" ist bereits mehrfach ins Englische übertragen worden; u. A. brachten ihn die New Yorker „Musical World" und das Bostoner „Journal of Music".

Vermischtes.

Der seit einiger Zeit im Gang befindliche Bau des Wiener Opernhauses hat bis jetzt monatlich eine Summe von 100,000 Gulden beansprucht. Sachverständige behaupten, daß das Theater bis zu seiner gänzlichen Vollendung mindestens 6 Millionen Gulden kosten werde.

Der Pariser „Moniteur" publicirte unterm 11. d. Mts. das Gesetz, welches der Wittwe Halévy's eine Pension von 5000 Frcs. bewilligt.

Die preußische Armee zählt nach einer Zusammenstellung in der „Cölnischen Zeitung" 148 Hautboisten- und Trompetercorps mit zusammen gegen 3000 Mitgliedern, welche dem Staate gegen 400,000 Thaler alljährlich kosten.

Die Musikalienhändler Brandus und Dufour haben an ihren Collegen Grus die Originalpartitur des Rossini'schen „Tell" mit allen Arrangements und dem Verlagsrechte für 90,000 Frcs. verkauft.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Gustav Flügel, Op. 59. Vierundzwanzig kurze Choralvorspiele. Leipzig, Carl Merseburger. Pr. 12 Ngr.

Gustav Flügel liefert in seinem vorliegenden Opus 59 eine gewiß sowol im Allgemeinen jedem Musiker, als auch ins Besondere jedem Organisten sehr willkommene Arbeit. Werden diese zu den gebräuchlichsten Choralmelodien bearbeiteten trefflichen Präludien beim öffentlichen Gottesdienste angewendet, was sehr zu wünschen und dabei leicht ausführbar ist, da sie keine bedeutenden technischen Schwierigkeiten bieten, so dürften Laien und Männer vom Fach beim Anhören in erfreulicher Weise befriedigt werden. Und somit sei das an sich bescheidene Werkchen bestens empfohlen. β—.

E. Hentschel, Evangelisches Choralbuch, enthaltend eine Auswahl von 210 der gangbarsten Kirchenmelodien mit vielen Varianten. Vierstimmig für Orgel oder Pianoforte gesetzt und mit einfachen Zwischenspielen versehen. Leipzig, Merseburger. 4. Auflage. Pr. 2 Thlr.

Es wäre überflüssig, über dieses Choralbuch einen recensirenden Bericht zu geben, da seine Brauchbarkeit sich bereits durch drei Auflagen documentirt hat. Anerkennend möge nur gesagt werden, daß der Verfasser sehr richtig das Princip in Rücksicht auf Zwischenspiele erkannt und in Anwendung gebracht hat. Wenn einerseits der alte Trödelkram der Zwischenspiele als abgeschmackt zu verwerfen ist, andrerseits das vollständige Weglassen von Zwischenspielen geradezu eine Rohheit genannt werden muß; so ist die in neuerer Zeit mit Recht zur Geltung gekommene Art, nur kurze, harmonische, in den Text des Chorals leicht einzufügende Ueberleitungen von Zeile zu Zeile zu bringen, das einzig richtige und zweckentsprechende Mittel, um das Choralspiel in seiner Würde zu bewahren. E. Klitzsch.

Für eine oder mehrere Singstimmen mit Orgelbegleitung.

J. J. Viotta, *Sex Modulamina sub elevatione diversis vocibus cum Organo.* Amstelodami, apud Th. J. Roothaan. Pr. Nr. 1 und 5 à —. 80 Cts., Nr. 2 und 3 à —. 60 Cts., Nr. 4 1. — Cts., Nr. 6 1. 20 Cts.

Vorliegende „Modulamina" enthalten folgende Nummern: Nr. 1 „Jesu Redemptor" für 2 Tenore und 2 Bässe; Nr. 2 „Pange lingua" für Tenorsolo; Nr. 3 „O vere digna hostia" für Baritonsolo; Nr. 4 „Panis angelicus" Duett für 2 Bässe; Nr. 5 „Jesu mi bone sentiam" für Tenorsolo und Nr. 6 „O salutaris hostia" für 2 Tenore und 2 Bässe. Alle lassen den Autor als gewandten und durchgebildeten Tonsetzer erkennen, der in diesen kleinen Piecen uns Productionen vorführt, die aller Beachtung würdig sind und daher empfohlen werden können. Am Nachhaltigsten in ihrer Gesammtwirkung erscheinen uns die zwei für Männerquartett geschriebenen Nummern, von denen das „O salutaris hostia" den bedeutenderen musikalischen Werth in sich trägt. Was die für Solostimmen berechneten Piecen betrifft, so muß besonders die denselben eingehauchte warme Empfindung hervorgehoben werden. Die Orgelbegleitung sämmtlicher Nummern ist entsprechend und charakteristisch eingerichtet. Noch sei erwähnt, daß das Ganze Joh. J. H. Verhulst dedicirt ist. β—.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte zu vier Händen.

G. F. Händel, Wasser- und Feuermusik. Für vier Hände arrangirt von C. Burchard. Dresden und Zittau, Bernhard Friedel. Pr. à 1 Thlr.

Diese wenig bekannten Gelegenheitsmusiken des berühmten Tonmeisters werden vielleicht Freunden der Literatur willkommen sein. Das Steife und Zopfige ihrer Zeit an sich tragend (die Wassermusik wurde bekanntlich im Jahre 1716, die Feuermusik zur Feier des Aachener Friedens 1749 componirt), dürften diese Tonwerke ein vorwiegend historisches Interesse, weniger eine eigentlich musikalische Theilnahme beim heutigen Publicum finden. Das Arrangement von C. Burchard ist correct und leicht spielbar. G. R.

Instructives.

Für die Orgel.

G. Ad. Thomas, Op. 2, Heft 1. Etuden für die Orgel. Leipzig, Friedrich Hofmeister. Pr. 22½ Ngr.

Thomas, in weiteren Kreisen bereits schon als tüchtiger und gewandter Orgelspieler hinlänglich bekannt, trat uns schon vor einiger Zeit mit einem für die Zukunft des jungen Componisten vielversprechenden Opus 1 („Polonaise" für Pianoforte) entgegen; dies Mal finden wir unsere angedeuteten Hoffnungen in schönster Weise erfüllt. Vorliegende „Etuden" (ein viel zu bescheidener Titel für das in seiner Art bedeutende Werk) sind vorzugsweise zur höheren Ausbildung der Pedaltechnik bestimmt, und erfordern schon bei ihrer Ausführung ein weiteres Vorgeschrittensein über die gewöhnlichsten Elementarübungen. Sogar zu Vortragspiecen in Orgelconcerten dürften einige Nummern als passend erscheinen, und der Componist selbst hat bei seinem Auftreten in Altenburg die Etuden 1, 5 und 6 zu Gehör gebracht. Was die Arbeit selbst anbetrifft, so documentirt sich Thomas als ein gewandter, vielseitig gebildeter Contrapunctist, der besonders in den Geist der Seb. Bach'schen Meisterwerke eingedrungen. Die bedeutendste Nummer des ganzen Heftes ist Nr. 6, eine reell sechsstimmige Composition mit zwei Pedalen, die in ihrer Art zwar als Seltenheit bezeichnet werden muß, zugleich aber als ein trefflich gelungenes Werk hingestellt werden kann. Erwähnt sei noch, daß Thomas sein Op. 2 seinem früheren Lehrer, dem Musik-Dir. und Organist E. F. Richter in Leipzig, dedicirt hat. β—.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Ferd. Sieber, Op. 64. *Un Saluto a Bergamo.* Ein Gruß an Bergamo. Album vocale. Racolta di otto Ariette per Camera con accompagnamento del Pianoforte. Leipzig, Rieter-Biedermann. Pr. 2 Thlr. 5 Ngr.

Es wurde schon früher bemerkt, daß der Componist namentlich für die instructive Gesangsliteratur sehr thätig ist und Beachtenswerthes geleistet hat. Auch in dem vorliegenden Werke, das die Kunst mehr von der unterhaltenden Seite auffaßt, hat er sich von einer vortheilhaften Seite gezeigt. Er hat sich sehr gut in die italienische Singweise hineingelebt, und was das Technische betrifft, so kann man versichert sein, daß er als Lehrer des Gesanges allen Anforderungen auf das Beste genügen werde. Natürlich ist bei diesen Gesängen nicht der höhere künstlerische, geistig productive Standpunct eingenommen, sondern mehr die südliche Localfarbe denselben angehaucht worden. Da sie vom technischen Gesichtspuncte aus sehr correct geschrieben sind, so dürften sie — weil namentlich auch das Gebiet der Stimmen gewissenhaft berücksichtigt ist — hauptsächlich für instructive Zwecke mit Vortheil zu verwenden sein, die der Componist überhaupt wolmehr oder weniger im Auge hatte, denn Vieles klingt wie auf den Unterricht berechnet; vielleicht ist es ihm auch unwillkürlich so in die Feder geflossen, da er sich einmal in das Instructive und Instruiren hineingelebt hat.

E. Klitzsch.

Literarische Anzeigen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 7. November 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 19.
Siebenundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Literarisch-Musikalisches.

Franz Müller, Der Ring des Nibelungen. Eine Studie zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Richard Wagner's. Leipzig, Gustav Heinze. 1862.

Seit Jahren war es der deutschen Kunstwelt bekannt, daß Richard Wagner eine große musikalisch-dramatische Trilogie, „Der Ring des Nibelungen", begonnen habe. Die Wortdichtung dieses Kunstwerkes, welches sich mehr und mehr seinem Abschluß nähert, wurde bereits im Jahre 1853 durch einen Manuscriptdruck einzelnen für Wagner's Genius und Kunst besonders empfänglichen Kreisen vertraut. Gegenwärtig aber tritt die Dichtung an die Theilnahme der gesammten deutschen Nation heran, und die oben genannte Schrift, welche sich die Aufgabe gestellt hat, in dieselbe einzuführen, muß daher doppelt willkommen geheißen werden. Der Verfasser, den Lesern dieser Blätter bereits wohlbekannt, erklärt als seine Absicht, „an der Hand des sagenhaften Stoffes den Bau der Wagner'schen Tragödie zu betreten und — wenn auch vorerst nur aus seiner Vorhalle — zu beleuchten. Er möchte in kurzen Grundzügen zeigen, wie der Dichter jenen Stoff benutzt, wie er ihn zum organischen Ganzen des Kunstwerkes nach Inhalt und Form gegliedert und hervorgebildet". Die Schrift will „einführen und demjenigen Theile des Publicums, der mit den Mythenkreisen noch unbekannt ist, worin sich das Werk Richard Wagner's bewegt, das nöthige Licht verschaffen". Der „freudige Empfang" aber, die „pietätvolle Aufnahme und Pflege", die der Verfasser der großen germanischen Mythe im Allgemeinen wünscht, möge in Folge seiner Schrift zunächst dem Kunstwerke, mit dem es dieselbe zu thun hat, im reichsten Maße zu Theil werden.

Auf den ersten Blick scheint freilich ein Commentar, welcher mit der Dichtung zugleich erscheint, gegen die lebendige Wirkungsfähigkeit, gegen Richard Wagner's eigene Principien, die vor Allem unmittelbare Wirkung des Kunstwerkes fordern, zu streiten. Aber zunächst dürfen wir nicht vergessen, daß der Dichtercomponist dabei die vollständige Ausführung und Aufführung seines Werkes im Auge hat, daß ferner durch dasselbe der Bühnenkunst ungewöhnliche Anforderungen gestellt sind, daß die einzelnen Theile schwerlich „Repertoireopern" im gewöhnlichen Sinne des Wortes sind und jemals vorstellen werden, daß Richard Wagner für die bühnliche Darstellung seines „Nibelungenringes" die ideale Vorstellung eines großen, nationalen Festes hegt. Wagner selbst hat sich hierüber in seinen Schriften (im biographischen Vorworte zu den „Drei Operndichtungen") zur Genüge ausgesprochen. Ein Mißverstehen scheint nicht möglich. Wie lange aber unter den obwaltenden Verhältnissen die große, künstlerische Intention Wagner's ein idealer Traum bleiben muß, ist im gegenwärtigen Augenblick nicht zu entscheiden. Es ist vielleicht unmöglich, daß die Trilogie in den nächsten Jahren in der vollen, lebendigen Herrlichkeit, wie sie gedacht und gedichtet ward, mit der ganzen, weihevollen Hingebung einer künstlerischen Genossenschaft vor ein festlich versammeltes Volk tritt. Und jedenfalls ist die Herausgabe der Dichtung, der Partitur und der Clavierauszüge am Besten geeignet, das Herannahen eines Tages der Aufführung zu beschleunigen. Damit die Dichtung allein zahllosen Mißverständnissen entgehe, ist für viele Leser eine Einführung unabweislich. Sie erläutert sich selbst, sie spricht für sich selbst. Allein die Dinge liegen so, daß noch immer Tausende von kunstsinnigen und poetisch empfänglichen Menschen mit den großen Ueberlieferungen des nationalen Geistes gänzlich unbekannt sind, daß noch immer Tausende in den urältesten Sagen der germanischen Völker, in den ursprünglichen Formen der Dichtung sich fremd fühlen. Für alle Diese bietet Franz Müller's Schrift einen vortrefflichen und sehr empfehlenswerthen Anhalt.

In einer Reihe von Abschnitten behandelt der Verfasser die uralten Götter- und Heldensagen, die ältesten dichterischen Schöpfungen des deutschen Volkes, die lange vor der Einführung des Christenthums auf deutschem Boden heimisch waren und nur in der Nordlandssage, in den Ueberlieferungen der Edda erhalten worden sind. Natürlich konnte er nur in Umrissen jene reiche Welt darstellen, der die neuere Forschung so eingehende und anhaltende Aufmerksamkeit gewidmet hat. Der Verfasser durfte hier den lebendigsten, nachhaltigsten Eindruck getrost von der Dichtung selbst erwarten, und hatte also nur so viel des Allgemeinen zu berücksichtigen, als im directen

Bezug zum „Ring des Nibelungen“ steht. Diesen einleitenden Andeutungen über altnordische (oder, wie wir lieber sagen möchten, urdeutsche) Götter- und Heldensage folgt eine vollständige Analyse der ganzen Wagner'schen Dichtung. Das Vorspiel derselben, „das Rheingold“, und die drei Haupttheile, „die Walküre“, „der junge Siegfried“, „Siegfrieds Tod“, werden in einer Weise erzählt, welche die meisten unserer Kritiker und Recensenten bei ihren Inhaltsreferaten dramatischer Werke zum Muster nehmen könnten. Die ehrliche Wärme und Empfänglichkeit des Verfassers der „Studie“, der Blick, den er für das große Ganze wie für die Einzelschönheiten des Wagner'schen Werkes zeigt, werden demselben sicher Leser und Verehrer gewinnen. Wir selbst wünschten, dem Gange seiner Schrift folgend, uns über Plan und Gelingen des großen, dramatischen Werkes eingehender aussprechen zu dürfen. Und indem wir uns dies für die nächste Zeit vorbehalten, glauben wir heute noch auf einen der wesentlichsten Puncte aufmerksam machen zu müssen, dem die Müller'sche Schrift, zu sehr mit dem bedeutenden Gegenstande an und für sich beschäftigt, weniger Beachtung schenken konnte.

Manchen unbefangenen Leser und eine Zahl befangener Kritiker hören wir noch vor dem Erscheinen des „Nibelungenringes“ einen, wie sie glauben, endgültigen und wichtigen Einwand erheben. Sie werden dem Wagner'schen Werke eine fremdartige Originalität und eine den Anschauungen und Empfindungen der Nation fremde Stoffwelt vindiciren. Sie werden nicht unterlassen, die Behauptung aufzustellen, daß in „unserer Zeit“ — einer der beliebtesten und gleichzeitig unverständigsten Ausdrücke für alle möglichen Halbwahrheiten — die fernliegende Götter- und Heldensage kein „Interesse“ erwerben könne. Ein derartiger Einwand würde kaum der Beachtung werth sein, wenn er nicht mit vielverbreiteten, auch von empfänglichen und geistvollen Menschen getheilten Irrthümern zusammenhinge, und wenn er nicht scheinbar durch die angezeigte Schrift mit hervorgerufen und bestätigt würde. Die meisten Derjenigen, welche sich in der angedeuteten Weise aussprechen und aus dem Erscheinen der Müller'schen „Studie“ den Beleg zu schöpfen versucht sein könnten, daß ohne kritische Vermittelung der „Nibelungenring“ fremdartig und wirkungslos bleiben müsse, haben offenbar keine Ahnung, wie nüchtern und oberflächlich ihre Rede ist.

Was einmal den Lebensgehalt einer Nation gebildet hat, was im höchsten und besten Sinne ihr Eigenthum gewesen ist, was sie aus der Tiefe ihres ganzen Daseins schöpfte, kann ihr nie und unter keinen Umständen verloren gehen. Aber der sprudelndste, frischeste und klarste Brunnen mag momentan verschüttet werden: die Gestalten, welche der Phantasie des deutschen Volkes in seinen frühesten Tagen in voller Lebendigkeit und Schönheit, in Fülle der Kraft vorgeschwebt haben, sind das Eigenthum des Volkes und vor Allem seiner Dichter und Künstler geblieben. Sie haben nicht beseitigt werden können durch den vernichtenden Eifer, den das Christenthum zur Zeit seiner Einführung auf deutschem Boden entfaltete. Sie erstanden wieder im Nibelungenliede, sie behaupteten sich (freilich unter trübseligen Wandlungen) durch alle volksthümliche Dichtung hindurch, sie erschienen selbst in den Dichtern des sechszehnten Jahrhunderts und wurden von Hans Sachs in der Polemik der Reformationszeit nicht vergessen. In der That war dies auch nicht wohl möglich. Die wunderbar großartige Einfachheit, die Erhabenheit und der ächt menschliche Gehalt der Sage mußten die höchsten Wirkungen hervorbringen, so lange es Menschen mit ächter Empfindung und ungefälschter Lebensfähigkeit gab. Dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, derselben Zeit, welche die geschmacklosesten Rococobauten der Hoheit und Würde des gothischen Styles vorzog, derselben Zeit, die kein Bedenken trug, Voltaire über Shakespeare zu setzen, und die einen Theil des Triumphes ihrer Aufklärung in der einseitigsten und nüchternsten Verkennung aller vergangenen Größen suchte, blieb es vorbehalten, den ganzen Schatz und Hort nationaler Sage zu ignoriren. In dem Bonmot Friedrich's d. Gr., der das Nibelungenlied „keinen Schuß Pulver werth“ fand, gipfelte sich die Unfähigkeit zum Verständniß und Genuß einer erhabenen und unendlich reichen Welt. Aber die Unfähigkeit, obschon von einem großen Könige und Hunderten der bevorzugtesten Männer getheilt, war vorübergehend. Je mehr sich das deutsche Volk auf sich selbst besann, um so hervortretender zeigte sich das Interesse an der Welt der nationalen Mythe, der Heldensage, welche sich von einem viel tieferen Gehalte erwies, als die rationalistische Nüchternheit auch nur geahnt hatte. Was im Beginne dieses Jahrhundert noch Bestrebung Einzelner, noch Aufgabe der Wissenschaft war, hat sich jetzt wieder zur Aufforderung an die Kunst gestaltet. An der Kunst war es, in neuen Bildungen und Gestaltungen zu bethätigen, daß in unserer Empfindung, in unserem Fühlen und Wollen das volle Verständniß für die urewigen, rein menschlichen Vorgänge, Conflicte und Leidenschaften, für die symbolischen und doch lebendigen Gestalten der deutschen Sage und Heldendichtung wieder aufgegangen ist. Erst wenn diese Welt aus dem Banne der gelehrten Forschung befreit, vom Genius des Künstlers neubelebt erscheint, erst dann kann sich erweisen, ob unsere Augen für dieselbe wieder klar und rein genug geworden sind. Erst dann kann sich erweisen, ob durch unsere Nation ein ewiger Zug hindurchgeht, der in lebendiger, siegreich ringender Gegenwart wagen darf, Das neu zu gestalten und vorzuführen, was aus den jugendfreudigen Tagen des Volkes überkommen ist.

In diesem Sinne dürfen wir es nicht als einen Zufall betrachten, wenn gleichzeitig der musikalische und der rein poetische Dramatiker unserer Zeit aus dem Quell der Volkssage schöpfen, wenn mit dem „Ring des Nibelungen“ Richard Wagner's die großartigen und gewaltigen „Nibelungen“ Friedrich Hebbel's erscheinen. Und auch das scheint uns charakteristisch und für die Folge bedeutsam, daß der Musiker zur uralten Göttersage zurückgreift, während der Dichter den Stoff neugestaltet, der sich aus der Verbindung der Sage mit der Geschichte und unter den Kämpfen der letzteren gebildet hat.

Wir können zunächst nur diese Dichtungen selbst, den Lesern des Wagner'schen „Nibelungenringes“ aber die angezeigte, in jeder Beziehung instructive Schrift empfehlen. Wir hoffen jedoch, wie gesagt, in nächster Zeit auf das tiefgreifende und hochwichtige Thema, welches der Müller'schen „Studie“ zu Grunde liegt, in ausführlicher Weise zurückzukommen.

* *

Ueber das Wesen und die Berechtigung des rhythmischen und des einfachen Chorals.

Von

A. Müller von Reichelsheim.

Motto: „Jedem das Seine!"

(Schluß.)

II.

Lassen wir nun auch einige Schlaglichter auf den einfachen Choral fallen. Die Aesthetik belehrt uns, daß einfacher Rhythmus und ruhige Gemüthsbewegung, zusammengesetzter Rhythmus und lebhaftere Gemüthsbewegung mit einander correspondiren. Man legt daher gemeiniglich dem rhythmischen Chorale das Attribut der Lebendigkeit und glaubensfrischen Freudigkeit bei, dem einfachen Chorale dagegen das Attribut der Gemessenheit, des Ernstes, der Würde und Erhabenheit. Wir wollen für jetzt diese Folgerung in ihrer ganzen Tragweite unangefochten stehen lassen.

Durch den regelmäßigen Wechsel und die häufige Wiederkehr der stärkeren Accente scheint uns der einfache Choral beziehentlich der Kraft (und Kraft ist ja der Würde und Erhabenheit immanent) im Vortheile gegen den rhythmischen Choral zu sein, und vorläufig möchten wir daher das Heldenlied der Kirche „Ein feste Burg" und den König-Choral „Wachet auf! ruft uns die Stimme" nicht wieder unter die rhythmischen Choräle verweisen.

Ferner machen wir noch auf den bedeutungsvollen Umstand aufmerksam, daß bei dem einfachen Chorale weit mehr zu Tage tritt die Herrlichkeit der gediegenen Harmoniebegleitung, an der die deutsche Organistenschule mit unermüdlichem Fleiße Jahrhunderte lang gearbeitet hat, sammt dem Charakter der einzig ihrem Zwecke entsprechenden originellen Kirchentonarten: das ernst-erhabene Dorische, das zarte, aber doch Erhebung athmende Aeolische, das sehnsüchtig-vertrauensvolle Phrygische — weit mehr, als dies bei dem rhythmischen Chorale der Fall ist, wie denn überhaupt der erhabene Charakter der Orgel sich hier nicht in hohem Grade offenbaren kann, und Viele sogar meinen, der rhythmische Choral sei ohne Orgelbegleitung zu singen.

Es bedarf gewiß keines näheren Beweises, daß die Form des einfachen Chorales im höchsten Grade geeignet ist, das Erhabene und Göttliche zu manifestiren — der blose Gefühlsausdruck überzeugt uns hinlänglich hiervon —; wir erkennen insofern mit Palestrina in jener Form die Höhe und das Ideal des kirchlichen Gesanges. Die Wirkung des einfachen Chorales wird erst dann recht schlagend gefühlt und erkannt, wenn, wie in Motetten und Oratorien, nach figuralen Gesängen auf einmal seine kräftigen Accorde die geweihten Hallen erfüllen. Aeußerst zweckmäßig erscheint seine Anwendung in großen Räumen und bei zahlreichen Versammlungen. Außerdem ist bemerkenswerth, nach dem Vorhergehenden aber leicht erklärbar, daß die bedeutendsten Kirchencomponisten der Neuzeit, wie Fr. Schneider, Hauptmann, Ritter, ausgezeichnet zugleich als Praktiker, sich vorzugsweise zu Gunsten des einfachen Chorales aussprechen.

Um nochmals auf den ästhetischen Charakter der beiden Choralformen zurückzukommen, so sei bemerkt, daß sich derselbe keineswegs mit dem tactisch-rhythmischen Maßstabe allein bestimmen läßt. So viel Richtigkeit auch das obige ästhetische Axiom hat, so ist doch der Rhythmus immerhin nur ein Factor in der Musik, er bildet gleichsam die Form für die Tonbewegung, die Unterlage für die tonlichen Elemente: erst durch die Ausfüllung dieser Form mit tonlichem Gehalte, also durch die Verbindung des Rhythmus mit charakteristischer Melodie und Harmonie, erhalten die rhythmischen Gestalten Fleisch und Blut, und so ist die Erscheinung vollkommen erklärbar, daß gerade so, wie es rhythmische Choräle giebt ohne wahrhaft innerliche Lebendigkeit, wir auch plane Choräle besitzen, die der Würde und der Feierlichkeit entbehren, oder denen mehr urwüchsige Lebendigkeit innewohnt, als vielen rhythmischen.

Wir sprechen dem rhythmischen Chorale volle Gleichberechtigung zu neben dem planen; jede Form ist religiös-kirchlich und (wie nachgewiesen) der wirkliche Unterschied zwischen beiden nicht so bedeutend, als Viele meinen, zumal wenn, was ja auch als Regel gelten soll, der rhythmische Choral nicht zu schnell und der einfache Choral nicht zu langsam gesungen wird. Dies dünkt uns eine gerechte Würdigung der Sache zu sein. Acceptiren wir darum, aber gleichwol in größter Vorsicht, die ausgezeichnetsten, dem heutigen Kunststandpuncte entsprechenden rhythmischen Choräle. Mit Bedauern aber, gelinde ausgedrückt, muß uns der Hinblick auf die evangelische Kirche des Königreiches Baiern erfüllen, wo man seiner Zeit die rhythmischen Choräle in Bausch und Bogen par ordre du Mufti eingeführt hat.

Der Meinungskampf auf diesem Gebiete, der schon seit längerer Zeit viele Gemüther erhitzt, ist nicht der erste; die Fragen: „ob quantitativer oder qualitativer Rhythmus, ob bewegtere oder feierlich-ruhige Musik" sind nicht zum ersten Male aufgeworfen worden. Schon in der ersten christlichen Kirche trat Papst Gregor d. Gr. den Hymnen des heil. Ambrosius entgegen, und führte an deren Stelle den einfachen, nach ihm benannten Gesang der katholischen Kirche ein, der sich, trotz aller Neuerungsversuche, bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Möchte letztere Erfahrung, beiläufig bemerkt, in Etwas unserem einfachen Chorale zu Gute kommen, nämlich jene (eigentlich schon oben angedeutete) Erfahrung, daß das Einfache, quasi das Elementarische in der Kunst, am Längsten im Laufe der Zeiten ausdauert, nicht so leicht dem Wechsel der Mode unterworfen ist.

Aus unseren seitherigen Erörterungen ist auch in zweiter Linie zu folgern, daß neben dem (einfachen und rhythmischen) Chorale auch der sogenannte religiöse Figuralgesang in der Kirche berechtigt ist und volle Berücksichtigung verdient. Die herrliche Elegie aus Mendelssohn's „Paulus": „Jerusalem, die du tödtest die Propheten", der majestätische Hallelujahchor von Händel, die Adventsarie „Hosianna zu der Erde" — jene für geschulte Sänger, diese für die Gemeinde —: wer wollte solchen Gesängen das Prädicat des Religiös-Kirchlichen streitig machen? Nehmen wir auch in Betreff der Kirchenmusik das Wort zu Herzen: „Hinweg mit allem Schlechten; nur das Beste ist gut genug!" Einen großen Ueberfluß an wirklich ausgezeichneten Chorälen (sowol der einen als auch der anderen Form), wie auch an religiösen und zumal populären Figuralgesängen haben wir gerade nicht: es bleibt den producirenden Jüngern der heil. Cäcilia immer noch Etwas zu thun übrig.

Sollte es uns gelingen, durch Vorstehendes ein wenig die Kluft zwischen den beiden streitenden Choralparteien auszufüllen, so wäre unser nächster Zweck erreicht. Möchte dasselbe Andere zu weiteren Erörterungen der Sache anregen. Allen Freunden der musica sacra unseren Brudergruß!

Aus Wien.

(Hofoperntheater. Vorstadtoper. Virtuosenconcerte.)

Seit Monatsfrist hat an unserer Kärnthnerthorbühne der „Fliegende Holländer" — um das „omne trinium perfectum" neuerdings zu bewähren — drei Male getagt. Auf diese Oper blieb indeß der Salvi'sche Wagner-Cultus einzig und allein beschränkt. Außerdem gab es einen, aber eben nur Einen Marschner-Abend mit „Hans Heiling". Wol hatte auch Weber seinen Fest- oder besser Bußtag. Dieser wurde mit einer der allbekannten, lauwarmen Vorstellungen des „Freischütz" begangen. Endlich war — neben dem nichterfüllten Versprechen, die „Zauberflöte" nach vierteljähriger Pause wieder einmal zu bringen — auch die „Hochzeit des Figaro" mit theilweiser Neubesetzung daran gekommen. Mayerhofer gab die Titelrolle in musikalisch-dramatischer Beziehung eben so vollendet, als Frl. Krauß die Partie der Gräfin verzerrte. Neben Mayerhofer wirkte Frl. Bettelheim als Marcelline sowol durch ihr herrliches Organ und ihren beseelten Vortrag, als durch ihr geistvolles Geberdenspiel sehr hervorragend. So weit die Neubesetzungen. Alles übrige Thun und Treiben der sonst bei dieser Vorstellung betheiligten Solisten und Chorsänger erledigt sich, unseren als Bartolo immer mustergültigen Hölzel abgerechnet, in den Worten: philisterhaft, kleinlich, selbstlos. Dies die einzige trefflich nennenswerthe Ausbeute seit Monatsfrist. Außerdem etliche „Wanda"-Abende, zwei Vorstellungen des Gounod'schen „Faust", etliche Flotowiaden, Donizettismen und Meyerbeer-Verhimmelungen. Negativ lobenswerth ist an diesem sonst durch vielfache Balletabende ausgefüllten Repertoire unserer Hofoper nur das seit etwa vier Wochen — wer weiß aber, auf wie lange oder wie kurze Zeit — consequent durchgeführte Umgangnehmen von Verdi und seinem Getöse und Geklingel.

Nun zur Vorstadtoper, bezüglich Possen-Operette. Auch hier ist eines negativen Fortschrittes Erwähnung zu thun. Offenbach's seit beinahe doppelter Jahresfrist am Zenith unserer Opera buffa festgebannter Stern scheint im Sinken begriffen. Man treibt an dieser Stelle nur mehr sporadischen Offenbach-Götzendienst. Mit allem Neueren, das dieser Liebling Janhagels seither geboten, hält man gar fein hinterm Berge. Man stellt zwar allerlei dahin zielende Aussichten, versperrt uns aber — wenigstens bis jetzt — jede Einsicht in diese reich aufgespeicherten Lieblinge der Pariser „halle" oder — wenn man will — des dortigen grand et beau monde. Man hält — um das Scheinleben dieser Abart von Pseudo-Spieloper denn doch so lange wie möglich noch zu fristen — Umschau nach Anderem gleicher Farbe. So hat man jüngst die aus der geschäftigen Fabrik der HH. Barbier-Carré-Massé hervorgegangene Bluette „les noces de Jeannette" („Jeanettens Hochzeitstag") mit sehr zweifelhaftem Erfolge hier vorstadtbühnlich eingeführt. Es kam nicht über zwei Vorstellungen hinaus. Schon ist diese Compagniearbeit ein Archivartikel der Treumann'schen Theaterbibliothek geworden. Ich habe den Besuch dieser Novität versäumt, kann daher blos vom Hörensagen berichten. Text und Musik wurden mir als lauwarme, geistlose, kaum der Mühe des Einstudirens lohnende Machwerke bezeichnet, die selbst ihrem offenbar beabsichtigten Ziele, dem Amusement in dieses Wortes leichtfertigster Bedeutung, ob ihres schleppenden, lahmen, witz- und geistlosen Wesens nicht einmal nahe gekommen sind. Ohne Frage glücklicher hat unser deutsches Bouffes-Theater mit einer aus hiesiger Opernpossen-Werkstätte der HH. Friedrich und Capell-M. Suppé hervorgegangenen derartigen Bluette experimentirt. Der Schwank heißt „Zehn Mädchen und kein Mann". Der Stoff unterhält, trotz seiner Nichtigkeit, durch ein gewisses unläugbares Geschick der Mache und Scenengruppirung, sowie durch manchen glücklich eingestreuten Witz, gemeinhin Aperçu genannt. Ein gewisser Schönbahn, Vater von zehn herangewachsenen, doch leider unbemannten Mädchen, sinnt auf allerlei Mittel, Freier für die seiner väterlichen Obhut anvertraute Jungfrauenschaar herbeizuziehen. Ein Thierarzt, welcher schon seit Längerem der Wirthschafterin des mädchenreichen Hauses Schönbahn hofirt hat, wird von dem épouseur-lüsternen major domus in einer schwachen Stunde ad coram genommen. Es wird ihm das Messer an die Kehle gesetzt. Wollend oder nichtwollend, wird unser Thierarzt zum Heirathen unter den zehn Grazien terrorisirt. Der Hausvater ködert den jungen Mann erst gastronomisch-bacchantisch. Dann müssen, der Reihe nach, die zehn Töchtermusen all ihr Wissen und Können in Musik, Declamation, Tanz u. s. w. zu Markte tragen. Doch — was das Unglück nicht will — der Arzt bleibt unempfindlich allen diesen Anregungen gegenüber. Am Ende stellt es sich dem tiefer nach den Schicksalen des seltsam-starren Eidams in spe forschenden Vater heraus, daß jener Thierarzt der längst flüchtig gewordene und todtgeglaubte Sohn Schönbahns ist. Da unter so bewandten Umständen an ein Ehebündniß mit einer oder der anderen Schönbahn'schen Grazien nicht mehr zu denken, wird der Thierarzt seiner längst erkorenen Geliebten, der Wirthschafterin, als Gatte zugeführt. Schönbahn jedoch, statt seinen Haushalt um ein Glied verringert zu sehen, hat nun um eines mehr Sorge zu tragen. — Die hier geübte dramatische Themis oder — wenn man will — Nemesis bietet zwar nichts erheblich Neues; allein sie unterhält, und sie thut dies, offen gestanden, nicht auf die ungeschickteste Art. Dazu kommt noch der keineswegs unfruchtbare und von der Regie wie vom Componisten ziemlich tact- und geschmackvoll ausgebeutete Einfall, diese Freierwerbungsscenen mit einem bunten Allerlei von lockendem Beiwerke auszustatten. Dahin gehört u. A. eine Defilirscene der in allem möglichen Erlernbaren geschulten und daher vom Vater dem Freier stolz-selbstbewußt vorgerittenen Amazonenmädchen. Diese tours de force militaire werden selbstverständlich vom Gesange des zehnköpfigen Mädchenchores begleitet. Eine derselben muß sogar, während dieser Heldenthat weiblicher Emancipation, ganz herzhaft die Trommel rühren, und eine „fille du régiment redivive" zu all diesem lärmenden Thun und Treiben noch singen. Dann giebt es Concert mit Bravourarien, mit ganz eigenthümlich musikalisch begleiteten Tänzen, so z. B. eine Polka für elf Holz- und Strohinstrumente u. dgl. m. Suppé selbst hat hier wol seinen bis jetzt glücklichsten Wurf gemacht. Seine Musik klingt anständiger, ich möchte beinahe sagen: edler, als alles Frühere seiner nach dieser Richtung hingelenkten Feder. Seine Stimmführung zeigt hier mehr Fleiß und Fluß, dagegen weniger Grobkörnigkeit, denn in allen hierher bezüglichen früheren Arbeiten. Der Componist bekundet, um es mit Einem Worte auszudrücken, in dieser Partitur vorwiegend den Musiker, während er sonst nur den geistlosen Handwerker, Polygraphen und den anspruchsvollen, lediglich lärmmachenden Halbmenschen herausgekehrt hat. Die Darstellung dieses Glückswurfes unserer Opernpossen-Bühne war in ihrer Gesammtheit sehr frisch. Bezüglich der Wiedergabe der Rolle Schönbahns durch Treumann verdient die in Rede stehende Wiedergabe sogar ein ergötzliches Meisterstück im Kleinen genannt zu werden.

Hielte man auf Wahrzeichen, dann müßte Arges von diesjähriger Concertsaison gewittert werden. Denn sie begann mit der Production einer italienisch geschulten, nur Italienisches bietenden Sängerin. Diese wurde zu allem Ueberflusse noch von einem mit einer italienischen Arie zwischensätzlich aufgetretenen Sänger unterstützt. Doch wir wollen keine bösen Auguren sein. Wir wollen einfach berichten, daß Frau Guistina Baraldi dell'Ara, angeblich eine Schülerin Rossini's, uns vier Arien ihres Maëstro mit zwar schwachem, doch wohllautendem Organe und mit sehr gewandter, namentlich nach Seite des verzierten Gesanges gründlichst ausgebildeter Technik vorgesungen hat. Ein besonders rühmenswerthes, obgleich innerlichst negatives Moment der Gesangskunst eben erwähnter Dame ist ihr wirkliches Singen, oder bezeichnender: ihr Entferntsein von jedwedem, neuestens leider zur Mode gewordenen schreienden, meckernden, blökenden und in ähnlichen legionenhaften Unarten sich gefallenden Tonansatze. Wie seltsam in solcher Umgebung zwei von Frl. Tellheim lediglich geschriene und, gleich den Solovorträgen der Concertgeberin, wahrhaft erbärmlich am Claviere begleitete Mendelssohn'sche Lieder auf einer, und Camoens Abschiedsarie an Lissabon aus „Dom Sebastian", von einem gänzlich ungeschulten Gesangs-Trio auf anderer Seite kredenzt, sich ausgenommen haben mögen, kann man sich leicht denken. S.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das vierte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 30. October wurde mit der Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn eröffnet. Frl. Orwil sang die Arie des Pagen aus „Figaros Hochzeit" in Bdur, Hr. Isidor Seiß aus Cöln spielte ein Pianofortconcert in Esdur von C. M. v. Weber, und nachdem Frl. Orwil Beethoven's Arie „Ah, perfido" gesungen hatte, noch Gique von L. Berger, Etude von Chopin und Scherzo von Mendelssohn. Den zweiten Theil bildete Beethoven's Symphonie in Bdur. — Ref. hörte nur die Vorträge des Hrn. Seiß und die dazwischen fallende Arie von Beethoven. Was zunächst die Leistungen des Frl. Orwil betrifft, so documentirt sich diese in jedem Vortrage als eine vortreffliche Künstlerin, und hiermit erklärt sich auch, daß dieselbe binnen Kurzem hier eine Beliebtheit erlangt hat, wie eine solche den Sängerinnen im Gewandhaus seit Jahren nicht zu Theil geworden ist. Sind auch nicht alle von ihr zur Darstellung gewählten Werke ihr gleich sympathisch, so löst sie doch jedes Mal ihre Aufgabe in befriedigendster Weise. Zu einer wirklich entsprechenden Darstellung der Beethoven'schen Arie gehört ein größerer Stimmfonds und mehr Leidenschaft, als Frl. Orwil besitzt. — Ueber den Vorträgen des Hrn. Seiß schwebte ein ganz eigner Unstern. Derselbe ist jedenfalls ein ganz trefflicher Clavierspieler, und wir trauen ihm mehr zu, als er in seinen Vorträgen wirklich zeigte. Wir wollen deshalb auch unser Urtheil über ihn nicht abschließen. Nicht glücklich war zunächst die Wahl sämmtlicher Compositionen. So sehr wir für Auffrischung des Repertoires durch selten gehörte Werke sind, so können wir doch den dies Mal vorgeführten unsern Beifall nicht schenken. Das Weber'sche Concert ist bis auf Einzelnes durchaus veraltet, überwiegend trivial, und somit durchaus keine Aufgabe für den darstellenden Künstler. Eben so wenig glücklich waren die übrigen Stücke gewählt, sowol an und für sich, als in ihrer Zusammenstellung. Am Spiel des Hrn. Seiß traten uns eine gewisse Hast sowie Mangel an Zartheit in der Behandlung des Instruments störend entgegen. Im Concert liefen Unsicherheiten mit unter. Doch wollen wir, wie gesagt, unser Urtheil über seine Leistungen nicht abschließen, da uns von anderer Seite Günstiges über dieselben mitgetheilt wurde. Vielleicht findet derselbe Gelegenheit, sich ein anderes Mal in vortheilhafterer Weise zu zeigen.

Leipzig. — Concert von Wendelin Weißheimer. — Sonnabend den 1. November hatte W. Weißheimer ein Concert im Saale des Gewandhauses veranstaltet, dessen Hauptzweck zwar darin bestand, eine Reihe eigener Werke hier zur ersten Aufführung zu bringen, dessen Hauptinteresse aber für das größere Publicum nicht minder, als für die Musiker, in den Künstlern zu suchen war, welche das Concert durch ihre persönliche Betheiligung unterstützten. Der Concertgeber hatte den glücklichen Gedanken gehabt, Richard Wagner zur Mitwirkung aufzufordern, und derselbe hatte sich bereit finden lassen, zwei eigene Compositionen — das Vorspiel zu seinem neuesten Werke, der komischen Oper „Die Meistersinger zu Nürnberg", sowie die Tannhäuser-Ouverture — selbst zu dirigiren. Zugleich hatte Hans v. Bülow den Vortrag des Liszt'schen Adur-Concertes (Nr. 2 Manuscript) übernommen. Nach dem Vorspiele zu den „Meistersingern" brach ein Beifallssturm los, welcher nicht eher nachließ, bis Wagner sein Werk wiederholte. Ebenso wollte der Jubel nach der Tannhäuser-Ouverture kein Ende nehmen; das Orchester fiel mit einem Tusch ein; das ganze Publicum war in einem förmlichen Aufruhre des Entzückens. Und dies Alles war so unvorbereitet, so natürlich, daß Wagner diese seinem Genius dargebrachte Ovation wahrlich nicht zu seinen kleinsten Siegen rechnen darf! — Der Eindruck war eben ein zwingender, überwältigender. Nachdem wir seit länger als einem Decennium fast unzählbare Aufführungen der Tannhäuser-Ouverture, und theilweise unter den vorzüglichsten Dirigenten, gehört, hätten wir selbst nicht für möglich gehalten, daß dieses Werk mit so ursprünglicher Gewalt und Frische nochmals auf uns zu wirken, daß es so viel Neues und Frappantes uns noch immer zu enthüllen vermöchte, wie an diesem Abende unter Wagner's Zauberstab! In der That aber ist auch seine Leitung eine so unübertreffliche nach jeder Richtung, daß man ihn unbedenklich als das verkörperte Ideal eines Dirigenten bezeichnen darf. Das Orchester folgte ihm auch mit begeisterter Hingebung; es verstand jeden seiner Winke und entwickelte unter Wagner's Leitung eine bewundernswerthe Freiheit und Frische des Vortrages. Hierzu die qualitativ und quantitav vortreffliche Besetzung der einzelnen Stimmen und die bekannte ausgezeichnete Akustik des Saales gerechnet: mußte eine Gesammtwirkung entstehen, wie wir sie in dieser Vollkommenheit noch nie gehört haben. Dies gilt nicht minder vom Vorspiele zu den „Meistersingern", wie von der Tannhäuser-Ouverture; bei letzterer war aber der Effect noch frappanter, weil wir hier so viele Vergleichungspuncte hatten, während das Meistersingervorspiel uns, wie fast Allen, völlig neu war; selbst Wagner hörte es zum ersten Male mit Orchester. — Von diesem Werke nach erstmaligem Hören, ohne Kenntniß seiner Beziehungen zur Oper und der Partitur überhaupt, ein detaillirtes Bild entwerfen zu wollen, wäre zu gewagt. Es ist aber das übereinstimmende Urtheil Aller, daß dieses Instrumentalstück das größte derartige Werk ist, das Wagner geschaffen hat. In der Länge steht es mitten inne zwischen seinen kürzeren Instrumental-Introductionen und den großen Ouverturen; im Bau ist es von überraschender Originalität, in der Durcharbeitung von bewundernswerther Feinheit und Kunst; die thematische und contrapunctische Arbeit ist wahrhaft colossal (nach mehreren Metamorphosen der drei Hauptmotive bringt Wagner sie alle drei auf einmal); die Erfindung ist dabei von einer Frische und Originalität, die selbst den gewiegtesten Wagner-Kenner überraschen mußte. Es charakterisirt das Ganze eine Noblesse und Idealität der Empfindung, eine Größe und Gewalt der Darstellung, die wir bei Wagner zwar stets gewohnt waren, die aber hier, getreu dem vorliegenden Stoffe, ein eigenthümlich selbständiges, wir möchten sagen poetisch-historisches Colorit trägt, das uns ganz neue Seiten seines Genius offenbarte. Ebenso der liebenswürdige und graziöse Humor, von welchem das überaus lebendige und farbenfrische Instrumentalbild angehaucht ist. Mit jedem neuen Werke tritt Wagner uns als ein Neuer entgegen; er ist ein Meteor, dessen Bahnen unberechenbar sind. Mit Bestimmtheit ist aber zu behaupten, daß seine neue Oper, deren Styl durch das „Vorspiel" so prägnant charakterisirt ist,

eine vielleicht noch größere Popularität erlangen wird, als „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, ohne dem Stoffe oder der Arbeit nach mit ihnen verglichen werden zu können. — Nächst diesen Werken war natürlicher Weise das grandiose Liszt'sche Pianoforteconcert für uns vom größten Interesse. Hr. v. Bülow spielte es mit jener vollendeten Meisterschaft, die wir an ihm schon längst gewohnt sind, und worüber an dieser Stelle kaum noch ein Wort zu verlieren nöthig ist. Der ihm gespendete Beifall war lebhaft und warm. — Diesen drei Werken und ihrer brillanten Ausführung gegenüber hatte der junge Concertgeber begreiflicher Weise einen sehr schweren Stand. Wenn trotzdem seine Ballade für Baßsolo (Hr. Rübsamen) und Chor: „Das Grab im Busento“, sowie seine gemischten Chöre: „Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe“ und „Frühlingslied“ von Mirza Schaffy (Soli von Frl. Lessiak und Hrn. John) sich den Beifall des Publicums errangen, so spricht das jedenfalls für seine Begabung. Die Erfindung in diesen Werken ist nicht sehr bedeutend, die Stimmungen sind aber glücklich getroffen, die Klangwirkung ist gut, die Soli sind dankbar; es ist hier also so ziemlich Alles erreicht, was man von derartigen Chorwerken verlangen kann, weshalb wir auch, überzeugt, daß sie ihre Wirkung auch anderwärts nicht verfehlen werden, sie zur weiteren Verbreitung empfehlen. „Das Grab im Busento“ wurde bekanntlich schon in der „Euterpe“ und bei der Weimarer Tonkünstlerversammlung, beide Male mit Beifall, aufgeführt. Weniger einverstanden müssen wir uns mit der Cantate „O lieb, so lang du lieben kannst“ erklären. Schon der Text eignet sich durchaus nicht zu einer Cantate; er ist viel zu didaktisch und contemplativ; die ihm aufgedrungene Form, und namentlich auch die dramatische Behandlung mehrerer Momente, paßt nicht zum Inhalt. Das Ganze erhält dadurch etwas Forcirtes und verfehlt seine Wirkung. In noch weit höherem Grade gilt dies aber vom „Ritter Toggenburg“, einer Symphonie in fünf Theilen (in einem Satz), deren Aufführung in einem solchen Concerte wir leider nur eine übereilte nennen können. Es ist eine „symphonische Dichtung“ ungefähr nach Liszt'schem Vorbilde concipirt; aber abgesehen daß das Werk viel zu lang ist (es dauerte ¾ Stunden), fehlt ihm auch die concise, klare Form, die ausreichende Erfindung und die Sicherheit in der Behandlung, welche unbedingt erforderlich sind, um das „Wagniß“ derartiger Neuerungen genügend rechtfertigen zu können. Auch der poetische Vorwurf reicht zu einer solchen Behandlung nicht aus; der Componist ist viel zu breit im Ausspinnen der einzelnen lyrischen Momente, weshalb der Hörer sogar Schwierigkeiten hat, dem „Programm“ zu folgen. Mit dieser epischen Breite steht die dramatische Behandlung der einzelnen Situationen des Gedichtes entschieden im Widerspruch — durch das Ganze geht somit ein ästhetischer Bruch, der schwerlich nachträglich zu heilen sein wird, da die Stoffwahl eine verfehlte war. Einzelne Momente sind recht gelungen, der Eindruck des Ganzen war aber unerquicklich; in knapper Ouverturenform war die „Idee“ vielleicht zu retten. Bei der trotzdem unläugbaren Begabung des Componisten hätten wir einen besseren Erfolg gewünscht; aus Allem scheint uns aber hervorzugehen, daß, da Weißheimer's Intentionen stets nach dem dramatischen Ausdrucke hindrängen, sein eigentlicher Beruf ihn auf die Bühne hinweist. Rechnet man hierzu die glückliche Behandlung der vocalen Elemente, so darf man wol aussprechen, daß (vorläufig wenigstens) noch nicht in der Symphonie, sondern in der Oper der Schwerpunct seines Talentes zu suchen ist. Wie wir hören, ist ihm bereits das seltene Glück zu Theil geworden, eine vorzügliche Operndichtung zur Composition zu erhalten. Möge er sich zunächst in diese mit aller Kraft und — Mäßigung versenken; dann darf er auch auf ein erfolgreicheres Gelingen hoffen.

Richard Pohl.

Leipzig. Der Dilettanten-Orchester-Verein brachte mit der am 2. November im großen Saale des Schützenhauses stattgehabten vierzehnten musikalischen Aufführung sein Vereinsjahr 1861—62 zum Abschluß. Die Leistungen des Vereines, der unter Hrn. v. Bernuth's Leitung erfreuliche Fortschritte gemacht, sind derartig, daß man demselben, den Gewandhaus- und Euterpeconcerten gegenüber, auf unser künftiges musikalisches Leben einen beachtenswerthen Einfluß prophezeien kann. — Das Programm brachte dies Mal im ersten Theile: Ouverture, Recitativ und Arie („O zittre nicht“) aus der „Zauberflöte“ von Mozart; Sonate (Op. 22 Gmoll) für Pianoforte von Schumann; Scene und Romanze aus „Romeo und Julie“ („Festlich steh ich geschmückt“) von Bellini; Walzer (Cismoll) für Pianoforte von Chopin, und „Die Forelle“, Transscription von Heller. Mozart's Ouverture wurde vom Orchester mit großer Präcision und exactem Ensemblespiel zu Gehör gebracht, und Frl. May, die sich uns zum ersten Male als Sängerin vorführte, machte im Allgemeinen den wohlthuendsten Eindruck. Ihre nicht unbedeutenden Stimmmittel sind in einer guten Schule ausgebildet worden, ihre Coloraturen sind deutlich, jeder einzelne Ton in den verschiedensten Läufern wird von ihr rein intonirt, und was Textaussprache betrifft, so haben wir selten eine so große Deutlichkeit der Worte gehört, als bei dieser jungen Sängerin der Fall war. Auch versteht dieselbe, in den Geist der von ihr vorzutragenden Compositionen sich hineinzuleben, und zeigt dabei so viel Natürlichkeit und Anmuth, daß ihr Erscheinen den angenehmsten Eindruck hervorbringt. Das Auditorium erwies sich ihr auch entsprechend beifällig. — Die Pianofortepiecen wurden von Hrn. Seiß aus Dresden, der sich als ein technisch tüchtig gebildeter Pianist erwies, ausgeführt. Hr. Seiß hat Sympathien für Schumann, ohne indeß dessen Geist vollständig in sich aufgenommen zu haben; dies bewies uns der Vortrag der Sonate. Die beiden kleineren Stücke von Chopin und Heller ließen uns der Schumann'schen Sonate gegenüber vermuthen, Hr. Seiß gebe sich weit mehr mit derartigen Sachen ab, und wende sein Studium mehr kleineren als größeren Werken zu. Dies ist nicht immer der vortheilhafteste und beste Weg. Erwägt man, welche Technik dem jungen Künstler zu Gebote steht, so dürfte man ihm doch den Rath geben, dieselbe auch in der entsprechenden künstlerischen Weise zur Geltung zu bringen. Den zweiten Theil bildete die Symphonie in B (Nr. 4) von Gade, die ebenfalls mit der größtmöglichen Genauigkeit vom Orchester ausgeführt wurde. Eine Seite dieses Orchesterzusammenspiels müssen wir besonders hervorheben; es ist die der Nuancirungen, die uns besonders aufgefallen ist, und die ein Zeugniß von dem achtungswerthen Streben des Vereines, immer Vollkommeneres zu erreichen, ablegt.

β—.

Dresden. In der eben begonnenen Concertsaison scheinen fremde Künstler mit eigenen Concerten nicht zu reussiren. So hatte der Pianist Hause aus Boston zum 15. October ein Concert angekündigt, welches jedoch aus Mangel an Theilnahme (wie die Fama sagt) ungegeben blieb. Ebenso erging es Frl. Orwil, deren Gesangsleistungen noch obenein in dem vorangegangenen ersten Abonnementconcerte der vereinigten Tonkünstler sich ungetheilten Beifalles zu erfreuen hatten. — Mittwoch den 22. October fand das zweite Abonnementconcert der vereinigten Tonkünstler unter Direction des Musik-Dir. Witting im Saale des Hôtel de Saxe statt. Das Programm war folgendes: Ouverture zu „Anakreon“ von Cherubini und Symphonie in Cdur (Nr. 2) von Robert Schumann, Arie der Gräfin (Cdur) aus „Figaros Hochzeit“ von Mozart, „Der Hirt auf dem Felsen“ von Franz Schubert und „Ich hab im Traum geweinet“, Lied von Louis Schubert, gesungen von Frau Johanna Schubert (Sängerin am Königsberger Stadttheater), und Violinvorträge von Hrn. Arno Hilf, welche in dem ersten Satze aus Lipinski's Militairconcert und Bazzini's Scherzo fantastique „Le Ronde des Lutins“ bestanden. Das Concert war wiederum gut besucht, der Beifall ein reicher. — Der erste Productionsabend des hiesigen Tonkünstlervereins bot ein Streichquartett von Haydn, Trio (in F) von Robert Schumann und ein sehr sauber gearbeitetes Octett von Adolph Reichel, Dirigent der hiesigen Singakademie. — Die Oper brachte Weber's „Euryanthe“ mit Frau Jauner-Krall in der Titelrolle. Hr. Schnorr v. Carolsfeld sang zum ersten Male den Adolar und zeigte sich in dieser Partie wiederum als stimmbegabter und denkender Künstler, der auf die Sympathie jedes kunstsinnigen Hörers den vollsten Anspruch zu machen berechtigt ist. Frau Jauner vermochte nur dem lyrischen Theile ihrer Partie völlig gerecht zu werden. Von den übrigen Darstellern heben wir noch Hrn. Mitterwurzer als Lysiar rühmlich hervor. — Wie wir hören, soll Frl. Anna Reiß aus Mannheim nun doch nachträglich vom 1. März künftigen Jahres ab an der Hofbühne engagirt sein. — Der rühmlich bekannte Pianist Ludwig Hartmann beabsichtigt Mitte November ein Concert zu geben, in welchem gediegene Compositionen der neueren Richtung zur Aufführung gelangen werden. — Eine neue Operette, „Der räthselhafte Gast“, Text von Räder, Musik von W. Fischer, ist an der Hofbühne zur Aufführung angenommen. — Frau Sophie Förster studirt fleißig Partien zu einer in Aussicht stehenden Gastspielreise.

Louis Schubert.

Berlin. Am 11. October hat die Singakademie den 16stimmigen Psalm (130. Bußpsalm) „de Profundis“ von Wilsing für Solo, Chor und Orchester unter Professor Grell's Leitung zu vorzüglicher Aufführung gebracht. Dieses Werk eines stillwirkenden hiesigen Musiklehrers ist das Product ernstester, religiöser Hingebung und Vollendung. Ließe sich vom textlichen Standpuncte aus, der für die musikalische Durcharbeitung einen zu engen Rahmen trägt, sagen, das Werk trüge mehr den Charakter eines instrumental-vocalen als eines vocal-instrumentalen Tonstückes, so hat der Componist als muster- und meisterhafter Beherrscher der Technik gezeigt, wie sein Talent 16 singende Stimmen mit der Instrumentalunterlage contrapunctisch zu einer schön wirkenden, andächtig stimmenden und ergreifenden Composition zu ver-

einigen verstand. In der Stimmführung ohne Monotonie sich anlehnend an die hervorragendsten Kirchencomponisten des vorigen Jahrhunderts, ist er feuriger und kühner in den Harmoniefolgen, selbstverständlich glänzender in der Instrumentation und prägnanter in der Ausdrucksweise. Möge dieses bedeutende Werk, welches, wenn wir nicht irren, 1854 in Leipzig und 1862 in Berlin überhaupt erst die zweite Aufführung seit seiner Herausgabe durch den Druck vor neun Jahren erlebt hat, fernerhin nicht wieder so lange ruhen. Die Kirche und nicht der Concertsaal ist der Ort, wo so bedeutende musikalische Erscheinungen, wie dieses Werk, die 16stimmige Messe Grell's und das Requiem Kiel's wiederholt zur Aufführung kommen müssen, damit einem größeren Publicum Gelegenheit gegeben wird, die Erzeugnisse lebender Componisten zu hören und in sich aufzunehmen. — In die Leitung des ersten Concertes des Frauenvereins zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung hatten sich die HH. Capell-M. Dorn und Musik-Dir. v. Hertzberg getheilt. Muß man erst ein „großer Verstorbener" sein, um so zu sagen courfähig für das Programm der Singakademie in den Domchorconcerten zu werden, so können, da dies nun einmal Styl ist, von lebenden Componisten keine Werke zur Aufführung kommen. Um so rühmenswerther war es, daß der Vorstand des Frauenvereins durch den Domchor drei Werke lebender Tonsetzer zur Aufführung brachte. Ein vierstimmiges geistliches Lied M. Hauptmann's wurde in seiner ansprechenden Einfachheit wirkungsvoll und meisterhaft vorgetragen. Louis Köhler's achtstimmiges „Vater unser" ist eine nach Melodie und Modulation so schwierige Composition, daß nur wenige Chöre sie untadelhaft als A capella-Gesang (mit Instrumentalbegleitung hat es keine Schwierigkeiten) executiren können. Obgleich Köhler mit dieser Composition von der althergebrachten Form des A capella-Styls abgewichen, so ist es ihm doch gelungen, in den meisten Sätzen dieses heiligen Gebetes für die neue Form auch einen würdigen Inhalt zu finden. Wie schön hat z. B. der Componist die Stelle aufgefaßt: „und vergieb uns unsre Schuld". Von prächtiger Wirkung ist hier das Unisono in Des moll und in seiner weiteren Ausführung und Durcharbeitung nach Cis dur ꝛc. Der nachfolgende Festhymnus nach Worten der Vulgata war von unserem Capell-M. Dorn zur Jubelfeier der Berliner Universität für Solo, Chor und Orchester componirt und in der Nicolaikirche unter des Componisten Leitung 1860 durch den Domchor zur Aufführung gekommen. In diesem Concerte hatte der Componist die Begleitung am Flügel übernommen. Dieser musikalisch-weihevolle Hymnus wurde in seinen Chor- und Solosätzen (Hr. Geyer sang das „Lex domini" sehr schön) künstlerisch und dramatisch schwungvoll executirt. Von herrlicher Empfindung und Durcharbeitung sind namentlich die Sätze: „Cogitavi dies", „Beatus homo", „Principium sapientiae" und „Exurge, gloria mea". Hr. Rud. Hasert, einer unserer bedeutendsten Claviervirtuosen, spielte mit großem Beifall Compositionen von Seb. Bach, Chopin und sich selbst auf einem wohlklingenden Erard aus dem Bock'schen Magazin. Frl. Malvine Strahl sang mit innigem Vortrage das „Ave Maria" Cherubini's ꝛc. Sonst wirkten noch Hr. Ferenczy und ein Frl. Guttzeit mit. Th. Rode.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Am 31. v. Mts. eröffnete das Hofquartett der Gebr. Müller einen Cyklus von drei Soiréen im Saale des Englischen Hauses zu Berlin.

Das Kroll'sche Theater in Berlin war beim erstmaligen Auftreten des Frl. Trebelli bis auf den letzten Platz gefüllt. „Ihre Stimme", lesen wir in einem dortigen Localberichte, „erschien trotz der Strapazen der Londoner Saison und der anderweitigen ununterbrochenen Gastspielfrohnden fast noch frischer und klangkräftiger, als an einem Abende der beiden vergangenen Winter." Ihr Einnahmeantheil bei ihrem zweimaligen Auftreten belief sich auf 1050 Thaler.

Ch. Gounod wird am 8. d. Mts. der ersten Vorstellung seines „Faust" am Scalatheater in Mailand beiwohnen und am 12. nach Paris zurückkehren. Auch in Brüssel erwartet man ihn, wo er die Generalproben und die erste Aufführung seiner „Königin von Saba" leiten wird.

In den Londoner Berichten über eine wiederholte Aufführung des Händel'schen „Messias" in Exeter-Hall werden die Leistungen eines Frl. Elvire Behrens mit besonderem Lobe hervorgehoben. Dieselbe, eine geborene Hamburgerin und Schülerin Garcia's, wirkte schon früher wiederholt bei Kirchenconcerten in ihrer Vaterstadt mit.

In der italienischen Oper zu Paris sang kürzlich ein Tenorist Vidal in der „Cenerentola", den die Kritik wegen seiner Körpergröße den Tom Pouce unter den Tenoristen und wegen seiner ungemein feinen Stimme, „die so dünn sei, daß man glauben sollte, der Künstler habe seine Studienzeit dazu verwendet, jene durch ein Nadelöhr blasen zu lernen", einen Tenorettino nennt.

Musikfeste, Aufführungen. Das Leipziger Conservatorium der Musik beging den Todestag seines Stifters (den 4. November) durch eine Aufführung ausschließlich Mendelssohn'scher Compositionen. Das Programm enthielt das Octett für Streichinstrumente Op. 20, das C moll-Trio Op. 66, das Violinconcert und die Variations sérieuses für Pianoforte, sowie zwei Chöre aus „Elias" und „Paulus".

Am 21. d. Mts. wird der Riedel'sche Verein zu Leipzig den Händel'schen „Samson" zur Aufführung bringen. Die Soli haben Frau Dr. Reclam, Frau Potthof-Diehl aus Aachen und die HH. Lules aus Prag und Hofopernsänger Weiß aus Dresden übernommen.

Die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde" feiert am 9. d. Mts. ihr fünfzigjähriges Jubiläum und eröffnet zugleich ihre Saison mit einem Concerte, welches ein von J. Weilen gedichteter und von dem greisen Schauspieler Anschütz gesprochener Prolog einleiten wird.

Die zweite Soirée des Breslauer „Orchestervereins" unter Dr. L. Damrosch's Leitung brachte u. A. Liszt's symphonische Dichtung „Orpheus". Die „Br. Z." schreibt darüber: „Wir müssen gestehen, daß wir mit gemischten Gefühlen dieser Aufführung entgegensahen; einestheils begrüßten wir ihr Erscheinen mit Freude, anderntheils hegten wir Besorgnisse bezüglich der Aufnahme des Werkes, eingedenk einer Zeit, wo eine Partei den ersten Aufführungen Liszt'scher symphonischer Dichtungen in hiesiger Stadt fast planmäßig Opposition machte. Die Aufführung hat indessen unsere Besorgnisse gehoben, denn wenn auch der Applaus, der dem Werke gezollt wurde, nicht so allgemein war, wie bei dem vorangegangenen Beethoven'schen G dur-Concerte, so machte sich doch nirgends Opposition bemerkbar. Bei einer ersten Aufführung ist es ja auch selbst dem musikalisch befähigtsten Publicum kaum möglich, sich vollständig über den Inhalt eines solchen Werkes klar zu werden; deshalb wollen wir eine Verpflichtung für den Dirigenten darin sehen, durch baldige Wiederholung ein näheres Verständniß zu ermöglichen. Ueberhaupt glauben wir, daß es die Aufgabe des an Kräften so reichen Orchesterinstitutes ist, die symphonischen Dichtungen Liszt's wie andere geistvolle Werke der Neuzeit dem Publicum öfters zu Gehör zu bringen, damit wir nicht zu weit hinter anderen Städten, in deren Concertinstituten die Aufführungen von Novitäten zum Princip gemacht sind, zurückbleiben. Zu gleicher Zeit wäre das ein Vortheil für die Werke älterer Meister, deren Eindruck durch ausschließliches Vorführen ja nur abgeschwächt werden kann. Eine Analyse des „Orpheus" zu geben, gestattet uns der Raum nicht; wir wollen nur die vorzügliche thematische Durchführung, sowie die überaus geistreiche und klangschöne Instrumentation hervorheben." Mit Freuden begrüßen wir die Thatsache, daß in neuerer Zeit auch mehrere hervorragende politische Journale (wie hier die „Breslauer Zeitung" und, was wir weiter unten anführen, die „Augsburger Allgemeine Zeitung") anfangen, für die Tonschöpfungen lebender Componisten einzutreten und für die Letzteren in dem Sinne einzustehen, wie diese Bl. es von je gethan. — H. v. Bronsart spielte in diesem Concerte des „Orchestervereins" Beethoven's G dur-Concert, „Berceuse" von Chopin und Liszt's zweite „Ungarische Rhapsodie", worauf er noch auf den Wunsch des Publicums den „Marsch der Davidsbündler" aus Schumann's „Carneval" vortrug. — Ueber die Leistungen des Orchesters sagt der oben angezogene Bericht: „Jedes Orchesterstück, welches wir in diesen Concerten hören, ist uns immer wieder ein neuer Beweis, wie sehr zum Vortheil für die Leistung ein kunstbegeisterter Dirigent auf die Ausführenden einzuwirken vermag und mit welchem Erfolge diese ihre Aufgabe wahrhaft künstlerisch zu lösen wissen."

In dem ersten der vom Musik-Dir. G. Hartmann geleiteten Abonnementconcerte zu Meißen wirkten als Solisten Frau Sophie Förster und Kammermusikus Seelmann aus Dresden mit. Die Theilnahme der dortigen Bevölkerung für diese Concerte ist eine sehr erfreuliche.

Am 2. d. Mts. fand im Magdeburger Dom ein geistliches Concert des Domchores statt, in welchem außer dem „Miserere" von Lotti Compositionen von Luther, J. S. Bach, Joh. Christoph Bach, Wolfg. Franck, Righini, Beethoven, Mendelssohn und Rolle zur Aufführung kamen. Musik-Dir. Ritter trug auf der Orgel ein Adagio von Beethoven vor.

Die zweite Symphoniesoirée der königl. Capelle zu Berlin brachte a. A. Spohr's Faustouverture und eine Orchestersuite von Franz Lachner, welcher, wie die „Nationalzeitung“ schreibt, „das allem Neuem sonst so abholde Berliner Publicum die zahlreichsten und nachdrücklichsten Beweise seines Wohlwollens spendete“.

In der ersten Woche des vor. Mts. unternahm die Sondershäuser Hofcapelle eine gemeinschaftliche Concertreise nach Mühlhausen (in Thüringen), wo jene an zwei Abenden hinter einander concertirte. Die Programme enthielten u. A. Mendelssohn's Amoll-Symphonie, die „Eroica“, Schubert's „Ständchen“ in der Orchesterbearbeitung von Ed. Stein, die große Lenoren-Ouverture, Tannhäuser-Ouverture und Vorspiel zu „Lohengrin“. Von Solopiècen kamen zu Gehör: Concertstück für Contrabaß von Stein (Kammermusikus Simon), Concert für vier Violinen von Maurer (Concert-M. Uhlrich, Kammermusikus Herrmann, Capellisten Hartung und Himmelstoß jun.), Violinconcert von David (Concert-M. Uhlrich) und Concertstück für Flöte von Terschak (Kammermusikus Heindl), sämmtlich mit Begleitung des Orchesters. — Die Bewohner Mühlhausens bereiteten den gastirenden Künstlern die glänzendste Aufnahme, und am Morgen der Abreise brachte die dortige Liedertafel im Verein mit dem städtischen Musikcorps dem Hofcapell-M. Stein ein Ständchen.

Die Elberfelder Abonnementconcerte unter Direction G. Schornstein's begannen am 1. d. Mts., und zwar mit einer Aufführung des Schumann'schen „Faust“. — Die Abonnementconcerte in Barmen, von Anton Krause geleitet, wurden am 25. v. Mts. eröffnet. Wir erwähnen aus dem Programm: Ouverture zu „Faniska“ von Cherubini, Kyrie für Solostimmen und Chor mit Orchester- und Orgelbegleitung von A. Krause, ein Violinconcert von Spohr (vorgetragen von Hrn. Grunwald aus Cöln), Arie aus Gluck's „Iphigenie in Tauris“ sowie Lieder am Pianoforte von Schubert und Schumann (gesungen vom Musik-Dir. John aus Halle).

In dem ersten „Privatconcert“ zu Bremen am 4. d. Mts. wirkten H. v. Bülow (Concert von Henselt, Chaconne von Händel, Sarabande und Passepied von S. Bach, Concertwalzer über Motive aus Gounod's „Faust“ von Liszt) und Frl. Ida Dannemann aus Elberfeld mit (Concertarie und Lieder von Mendelssohn, Recitativ und Arie aus „Hans Heiling“) mit. Das Orchester spielte Beethoven's Fdur-Symphonie, „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Mendelssohn und die Oberonouverture.

In dem Concert, welches am 1. d. Mts. Hr. Eliason in Frankfurt a. M. veranstaltete, gelangte u A. auch ein Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente von Albert Sowinski — einem in Paris lebenden Pianisten, der sich durch sein Werk „Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes“ auch als musikalischer Schriftsteller vortheilhaft bekannt gemacht hat — zur Aufführung. Hr. Eliason wirkte übrigens auch nebst Hrn. Buhl in einer Soirée mit, welche am 25. v. Mts. das Sängerpaar Hr. und Frau Marchesi gab. Das Programm enthielt Compositionen von Händel, Mozart, Beethoven, Rossini, Schubert, Schumann und Taubert.

Die Darmstädter Concertsaison eröffnete die Pianistin Frl. v. Pfeilschifter aus Frankfurt a. M.; darauf folgte ein Orgelconcert des Capell-M. Lux aus Mainz. Die „philharmonischen Concerte“ der großherzogl. Capelle unter Leitung Schindelmeißer's haben ebenfalls bereits begonnen. Aus dem Programme des ersten dieser Concerte ist nur eine Arie aus Gluck's „Iphigenie in Tauris“, gesungen vom Hofsänger Wolters, und der Vortrag einiger Clavierpiecen durch Frl. Wilhelmine Döring hervorzuheben. — Der „Musikverein“ begann am 27. v. Mts. seine Thätigkeit mit der Aufführung des Oratoriums „Das neue Paradies“ von E. Reiter in Basel.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 23. v. Mts. ging Schubert's „Häuslicher Krieg“ an der Münchener Hofbühne zum ersten Male in Scene und fand sehr beifällige Aufnahme. Die „Augsburger Allg. Ztg.“ erinnert hierbei daran, wie Schubert, nachdem seine Operette ein volles Jahr in der Wiener Hofopern-Theaterbibliothek geruht, die Partitur gerollt, geknüpft und eingeschlagen, kurz in demselben Zustande, wie er sie zur Beurtheilung übergeben, zurückerhielt, und fügt daran die nur zu wahren Worte: „Nach den Erfahrungen der Geschichte kann man behaupten, daß bei keiner Kunst das Urtheil der Zeitgenossen so große, so langsam überwindliche Mühe habe, den Leistungen der Muse gerecht zu werden, als bei der Kunst der Musik. Das Erdenwallen der großen deutschen Tondichter, wofern sie nicht wie Gluck und Händel bei fremden Völkern ihr Glück zu machen wußten, gehört theils zu den trübseligsten, theils zu den bescheidensten Erfahrungen, welche das fleischgewordene Genie in den bunten Verhältnissen des bürgerlichen Lebens zu machen hatte.“

Am 30. v. Mts. gelangte am Berliner Opernhause Gluck's „Iphigenie in Tauris“ mit neuer Rollenbesetzung zur Aufführung; Hr. Woworski sang den Orest, Hr. Betz den Thoas, Frau Köster die Iphigenie. Ueberhaupt herrschte in der letzten Octoberwoche an der königl. Bühne einmal ausschließlich die classische Oper. Wir erwähnen hier noch die Aufführung des „Titus“ mit Frau Köster in der Rolle der Vitellia und Frl. de Ahna in der des Sextus.

Am 4. d. Mts. brachte das Wiener Hofoperntheater neueinstudirt Marschner's „Templer und Jüdin“, und kam an diesem Abende die tiefere Normalstimmung zum ersten Male in Anwendung. Auch Mozart's „Cosi fan tutte“ und Donizetti's „Maria di Rohan“ werden demnächst wieder aufgenommen; letztere mit Hrn. Ander in der Rolle, die in voriger Saison Stighelli sang.

Litolff componirt für die nächste Saison in Baden-Baden eine Oper, deren Text Ed. Plouvier geschrieben.

Die Opéra comique in Paris bringt demnächst eine Oper von Pascal „Le Cabaret des Amours“.

Félicien David's Oper „Lalla Rookh“ kam vor einigen Tagen auch am Théâtre royal in Brüssel zur Aufführung, erzielte aber kaum einen succès d'estime. Außerdem scheinen die dortigen Sänger wie die Capelle wenig dazu geeignet, um durch ihre Leistungen musikalische Mängel und Schwächen vergessen zu machen.

Flotow's „Martha“ wurde in den letzten Wochen in dem Mailänder Scalatheater aufgeführt, fand aber eine sehr kühle Aufnahme.

Personalnachrichten. Frl. Trebelli wird sich im nächsten Frühjahre mit dem Tenoristen Alexander Bettini, zur Zeit in Petersburg engagirt, vermählen.

Todesfälle. Vor einigen Wochen starb in London der hannöver'sche Legationsrath Carl Klingemann, einer der vertrautesten Freunde Mendelssohn's, der eine Anzahl Gedichte desselben componirte, so vor allen das vielgesungene „Sonntagslied“ („Ringsum erschallt in Wald und Flur“ x.), und den Text zu dem Singspiele „Die Heimkehr aus der Fremde“. Ebenso rührt die Uebersetzung des Händel'schen „Salomon“, welche beim letzten Cölner Musikfeste benutzt wurde, von Klingemann her, von dem übrigens auch einige Liederhefte im Musikalienhandel erschienen sind.

Vermischtes.

Ueber die hinsichtlich der Herabsetzung und allgemeinen Feststellung der Orchesterstimmung kürzlich in Dresden gepflogenen und durch mehrfache musikalische Probeaufführungen unterstützten Berathungen wurde ein ausführliches und beglaubigtes Protokoll aufgenommen. Dieses nebst einem Exemplare der Stimmgabel, welche die dermalige Stimmung der Dresdner Hofcapelle angiebt, wird nun der Generaldirector v. Könneritz den bei den erwähnten Aufführungen vertretenen Intendanzen und Directionen, außerdem aber auch anderen Sachverständigen zusenden.

Auch das Hoftheater in Hannover hat sich bereits für Annahme der neuen französischen Orchesterstimmung entschieden.

In Coburg ist an dem Hause, in welchem die Schröder-Devrient starb, eine Votivtafel von schwarzem polirten Marmor angebracht worden, welche in vergoldeten Lettern die Inschrift trägt: „In diesem Hause starb Frau Wilhelmine Schröder-Devrient am 26. Januar 1860.“ Wie die Zeitungen berichten, ist es Tichatschek, der diese Votivtafel errichten ließ.

Die Direction der k. k. Hofopernschule in Wien macht bekannt, daß der erste Jahrescursus an derselben mit dem Januar 1863 beginnt. Die Anmeldungen haben bis spätestens zum 15. December d. J. zu erfolgen.

Der seit dem Jahre 1771 bestehende Verein zur Versorgung der Wittwen und Waisen von Wiener Tonkünstlern hat die Genehmigung neuer Statuten von Seiten der Statthalterei erhalten und wird nun unter dem Namen „Haydn-Wittwen- und Waisenversorgungsverein in Wien“ fortbestehen. Zur festlichen Einweihung des neuen Vereins wird das Oratorium seines Namensträgers „Die Jahreszeiten“ vorbereitet.

Kritischer Anzeiger.

Theoretische Schriften.

Für die Orgel.

C. Albert Ludwig, Methodik des Unterrichts im Orgelspiele, nach einem neuen, auf die höhere Ausbildung hinarbeitenden Systeme. Nordhausen, Adolph Büchting. 1861. Pr. 5 Ngr.

Obwol die guten Principien, die den Verfasser vorliegender „Methodik" bei der Bearbeitung seines Schriftchens geleitet haben, nicht zu verkennen sind, so können wir uns doch nicht in allen Puncten mit ihm einverstanden erklären. Zunächst sei bemerkt, daß der Verfasser ausschließlich den Unterricht im Orgelspiele auf Seminarien im Auge hat; dies läßt sich wenigstens aus seiner ganzen Behandlung des Stoffes folgern.

Als einfachste Uebung schlägt der Verfasser das einstimmige „Melodienspiel" vor, zuerst mit der rechten Hand, dann mit der linken und schließlich mit beiden Händen zugleich. „An diese Uebung mit den Händen reiht sich sogleich eine Pedalübung, deren Inhalt dieselben Melodien sein sollen, und welche bei ebenfalls strenger Applicatur so lange fortgesetzt wird, bis der Vortrag ein orgelmäßiger ist. Hierzu ist erforderlich, daß die zu spielenden Melodien im Baßschlüssel notirt werden." Wir geben allerdings dem Verfasser zu, daß diese Uebung zunächst die einfachste ist und daß sie auch beim Unterrichte mit Nutzen verwendet werden kann, finden es aber doch auffällig, daß der Autor der doch noch nothwendigeren und einfacheren Vorübung des Tonleiterspieles gar keine Erwähnung angedeihen läßt. Besonders ist dieselbe für die Pedalstudien hervorzuheben, da sie dem Schüler bei den vorgeschritteneren Uebungen im „Vorspiel" ꝛc. am Vortheilhaftesten zu statten kommen. Die Bemerkung, daß für das Pedal im Baßschlüssel notirt wird, dürfte überflüssig sein. — Nach diesem Vorangehenden läßt der Verfasser „Choräle im zwei-, drei- und vierstimmigen gleichen und ungleichen Contrapuncte" spielen, geht hierauf zum „harmonischen und figurirten Vorspiel" über, an welches sich das „Fugenspiel" mit erläuternden Bemerkungen der Fugentheile reiht, und schließt mit dem Können des „freien Orgelspieles". — Wie schon erwähnt, liegt der Arbeit des Cantor Ludwig (zu Niedergebra in Thüringen) eine ganz anerkennenswerthe und für den praktischen Unterricht zweckdienlich werdende Idee zu Grunde, die aber bei mangelhafter Anordnung und Andeutung des Stoffes noch oberflächlich und einseitig erscheint. Warum soll dem künftigen Organisten ein Hinausgehen über die gewöhnliche Schulmeistersphäre bei seinem Spiele nicht gestattet, oder warum soll dasselbe auf dem Seminare nicht angebahnt werden? Wir glaubten bei der Zurhandnahme vorliegender „Methodik" wirklich, der Verfasser würde wenigstens eine Anregung dazu bieten, finden uns aber nach vollständiger Durchsicht leider getäuscht. — Einiges in dem Schriftchen Gesagte möchten wir dennoch den Vorständen der Seminarien zur Beherzigung empfehlen.

β—.

Instructives.

Für Pianoforte.

Aug. Brandt, Jugendfreuden am Clavier. Kleine, gefällige Tonstücke. 3 Hefte. Leipzig, C. Merseburger. Pr. Heft 1 12 Ngr., Heft 2 und 3 à 15 Ngr.

C. T. Brunner, Op. 400. Zwölf Etuden im mittelschweren Style. Heft 1 und 2. Leipzig, C. Merseburger. Pr. à Heft 15 Ngr.

Louis Köhler, Op. 118. Zwölf Unterrichtsstücke für jüngere und ältere Clavierschüler. Heft 1 und 2. Leipzig, C. Merseburger. Pr. à Heft 25 Ngr.

Brandt's „Jugendfreuden am Claviere" sind ihrer ganzen Anlage und der Art und Weise der Behandlung des Stoffes nach entschieden zu den besseren derartigen Arbeiten zu rechnen. Der Verfasser ist eifrig bemüht, das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden, indem er sowol selbständige Uebungsstücke, als auch Volkslieder, die den Kindern „nach Text und Melodie — wie er in der Vorrede sagt — in der Schule oder anderwärts schon bekannt und lieb geworden sind", bietet.

Brunner's „Etuden" sind im mittelschweren Style geschrieben, und können beim Unterrichte, nachdem ein mäßiger Fortschritt gemacht, mit Nutzen verwendet werden. Bedeutenden inneren Werth besitzen dieselben jedoch nicht.

Schon früher hatten wir in d. Bl. das Vergnügen, auf einige hervorragende Unterrichtswerke Louis Köhler's aufmerksam zu machen. Die vorliegenden „Zwölf Uebungsstücke" sind für die untere Mittelstufe berechnet, und zeichnen sich vor vielen anderen derartigen Arbeiten aus. Köhler ist ganz der Musiker, der mit Geschick für den Unterricht zu schreiben weiß, d. h. für eine nicht blos dilettantenmäßige Ausbildung der Technik, sondern für eine wirklich künstlerische Fertigkeit; denn seine Arbeiten sind frei von einer sogenannten etudenmäßigen Trockenheit, sie haben Geist und benehmen daher, trotz mancher auftretenden Schwierigkeit, dem Schüler gewiß nicht die Lust zu weiterem Fleiße. Mögen solche Arbeiten — die in gewissem Sinne zu den Seltenheiten gehören — auch vielen Eingang finden in den Häusern der Musiktreibenden, und dort zur Förderung des Guten in der Kunst ihr Möglichstes beitragen.

β—.

Musik für Gesangvereine.

Für Männergesang.

H. A. Heinze, Op. 31. Drei Lieder für vier Männerstimmen. Amsterdam, Th. J. Roothaan. Part. F. 1. 20.

C. A. Bertelsmann, Op. 27. Glockentöne. Lied für vier Männerstimmen. Amsterdam. Ebendaselbst. Pr. F. 1. 20.

Obgleich vorliegende Werke zu den besseren gehören, die wir von den genannten Autoren kennen, so können wir doch immer noch nicht sagen, daß wir uns gar sonderlich daran erbaut hätten. Was nützt es, wenn auch hier und da Stellen von einiger Bedeutung auftreten, die aber sogleich darauf durch die Folge wieder über den Haufen geworfen werden? Ueberhaupt scheint man in den Niederlanden in der Männergesangskunst noch weit hinter Deutschland zurückzustehen, wenigstens lassen verschiedene Componisten diese Vermuthung in ihren Werken durchblicken.

Heinze's Opus enthält: „Gebet", „Stille Nacht", „Der Goldsucher", von denen die beiden ersten Nummern die bedeutsamsten und am Meisten ansprechenden sind, während der „Goldsucher" seiner Trivialität halber uns gelangweilt hat. Auffällig sind bei Heinze die öfters auftretenden, höchst geschmacklosen, durch Pausen bewirkten Worttrennungen.

Die „Glockentöne" von Bertelsmann sind ohne tieferen Gehalt, erscheinen mitunter in der Arbeit zu schwülstig und haben außerdem noch den Fehler, daß oft den einfachsten, nichtssagendsten Worten Coloraturen gegeben werden. Die Zeit dürfte wol noch ziemlich fern liegen, in der man einen Männerchor zum Coloraturgesang befähigt hatten und benutzen könnte.

Franz Mücke, Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Heft 1. Berlin, T. Trautwein (M. Bahn). Pr. Partitur 5 Ngr., Stimmen 10 Ngr.

H. Schäffer, Op. 27. Ernste und heitere Lieder für vier Männerstimmen. Hamburg, Wilh. Jowien. Pr. Partitur und Stimmen 1/2 Thlr.

E. Tauwitz, Op. 47. Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor. Bunzlau, Appun. Pr. von Nr. 1 Partitur 5 Ngr., Stimmen 10 Ngr.

A. Berlyn, Zur Wanderschaft. Lied für vierstimmigen Männerchor. Amsterdam, Th. J. Roothaan. Pr. Partitur F. —. 60. Stimmen F. —. 40.

Eduard de Hartog, Morgenwanderung, Trinklied. Zwei Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Amsterdam. Ebendaselbst. Pr. Partitur F. 1. —. Stimmen F. 1. —.

Ferd. Sieber, Op. 63. Rheinlied für vierstimmigen Männerchor. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. Partitur und Stimmen 9 Ngr.

C. M. v. Weber, Gesänge für den vierstimmigen Männerchor. Heft 1. Berlin, Schlesinger. Pr. 10 Ngr.

Das erste Heft der „vierstimmigen Männergesänge" von Mücke enthält zwei Lieder: Nr. 1 „Abendlied" („Nun geht der Mond durch Wolkennacht") von Theodor Storm, Nr. 2 „Deutsche Sagenart" („Und wär das Meer ein großes Faß") von Ludwig Bauer, die wir in der Art und Weise ihrer Auffassung, ihrer charakteristischen, musikalischen Behandlung und ihrer den Männerstimmen angemessenen Setzart den besseren der bis jetzt vorhandenen derartigen Chöre an die Seite stellen können. Das „Abendlied" (Gdur) wird dadurch noch gehoben, daß außer den vier Stimmen noch ein Solotenor auftritt, der aber nicht, wie leider so oft der Fall, von Brummstimmen, sondern vom vollständigen Chore begleitet wird, und deshalb von besserer Wirkung ist. Die modulatorische Wendung in der Mitte des Liedes von G nach Es, dessen Schluß Ges gleich nach D als Oberdominante der Haupttonart übergeht, macht im Chorgesange ebenfalls einen angenehmen Eindruck. Die „Deutsche Sagenart" (D dur), ein lebhaft gedachtes Tonstück, zeichnet sich ebenfalls durch hübsche Momente aus, hat uns aber im Allgemeinen nicht so angesprochen, als das „Abendlied". Störend ist uns bei den Worten „'s müßt ausgetrunken sein" der Unisonolauf der beiden Bässe bei der Sylbe „aus" aufgefallen, der gleich darauf noch ein Mal sich wiederholt; denn im Chore hört man gewöhnlich diese Sylbe nicht deutlich genug, sondern meistens nur „au", und dies ist gerade in diesem Falle unangenehm bemerkbar. Im Uebrigen empfehlen wir die Mücke'schen Gesänge den Vereinen angelegentlichst. — Das vorliegende Heft der Schäffer'schen Lieder enthält drei ernste Gesänge: Nr. 1 „Das Herz" („Was wär ein Herz wol ohne Glauben") von Grabow, Nr. 2 „Blumen, Liebe, Lied und Wein" („Liebchen, o reich mir den goldenen Krug") von Duncker und Nr. 3 „Wie die Eichen sollst du sein" von Dippel, die ebenfalls den besseren Männergesangscompositionen beizuzählen sind. Das „Herz" ist entsprechend einfach gehalten, die zweite Nummer zeichnet sich durch außergewöhnliche Selbständigkeit der einzelnen Stimmen aus, und der dritte Gesang macht durch seine Einfachheit und Kraft Wirkung. Man lasse daher diese Sachen nicht unbenutzt, und nehme lieber das Bessere, als das Geringere. — C. Tauwitz liefert uns in seinem Opus 47 N. 1, das zugleich das 27. Heft seiner mehrstimmigen Gesänge bildet, ein effectvolles, geistig frisches und kräftiges Lied: „Deutschland für immer, heißt mein Lied" von Julius Sturm, welches sowol dadurch, daß es für Chor und Solo geschrieben ist, als auch dadurch, daß ein charakteristischer Tempowechsel eintritt — der erste Theil (Cdur) wird „mit Gefühl und Kraft", der zweite, längere „ruhiger und weniger bewegt" vorgetragen — in bedeutendem Grade gewinnt. Werden die sehr genau angedeuteten Nuancirungszeichen genau beobachtet, so ist der Eindruck, den man erhält, ein dem Ganzen vollkommen entsprechender. — In der Anlage zwar hübsch empfunden, doch lange noch nicht die beabsichtigte Wirkung hervorbringend, erscheint der Männerchor „Zur Wanderschaft" von Bertyn in Es. Wir können die Arbeit nicht als eine über den gewöhnlichen Standpunct hinausgehende bezeichnen, die Harmonisirung bietet, von rein künstlerischer Seite aus betrachtet, wenig Interesse, und wir gestehen, daß wir von dieser Hand wirklich eine bedeutendere Production erwartet hätten. Wechseln auch Chor und Solo im vorliegenden Tonstücke ab, so sind diese Schattirungen doch hier nicht im Stande, dem Werke selbst eine allgemeine Beliebtheit unter den Gesangvereinen anzubahnen. — Noch ungünstiger, als über Vorangehendes, muß unser Urtheil ausfallen über die beiden Gesänge von de Hartog „Morgenwanderung" („Wer recht in Freuden wandern will") von E. Geibel und „Trinklied" („Kommt Brüder, trinket froh mit mir") von Th. Körner, von denen das letztere immer noch das bessere ist. Der Geibel'sche Text ist schon zu verschiedenen Malen componirt worden, und wir haben in der That einige im Volke eingebürgerte Melodien darüber, so daß es für einen Componisten eine große Schwierigkeit ist, sich in einer neuen Weise darin zu zeigen. De Hartog beweist wenig künstlerische Individualität, wenig Kenntniß des Vorhandenen, und die Art und Weise, wie er mitunter originell erscheinen will, kann unserem Geschmacke nicht zusagen. Das „Trinklied" in A ist entschieden besser, nur erschwert sein Anfang den Sängern eine richtige Intonation; denn dasselbe beginnt nicht mit dem Adur-Dreiklange, sondern mit dem Secundaccorde des Dominantseptimen-Vierklanges d e gis h, dem dann im dritten Tacte als Auflösung der Sextaccord von A und nach vollkommener Cadenz im fünften Tacte der Grunddreiklang von A folgt. Vom Schlusse wird die allgemeine Wirkung abhängig sein, die immerhin noch schwach genug bleibt. — Das „Rheinlied" von Sieber ist gerade nicht von hervorstechender Bedeutung, es kann aber dennoch in den Gesangvereinen einige Freunde sich erwerben. Die dem Texte eingehauchte musikalische Empfindung ist — trotz der Tempobezeichnung „Feurig aber nicht zu schnell" — eine zu schwache, die durch die eingeflochtenen Soli der verschiedenen Stimmen um so mehr sich bemerkbar macht. — Das erste Heft der Weber'schen Gesänge enthält den Zigeunermarsch („Frischer Muth, leichter Sinn") aus „Preciosa", die Max-Arie „Jetzt ist wol ihr Fenster offen" und Gebet „Leise, leise", von denen namentlich die erste und dritte Nummer in den Gesangvereinen sich einen Platz schon erworben haben. Der Zigeunermarsch wird im Chore der gewöhnlichen Vereine dadurch etwas schwierig, daß die Vorschläge, die in der Melodie angebracht sind, den Sängern etwas unbequem fallen. β—.

Unterhaltungsmusik.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

In keiner musikalischen Kunstform wird in neuerer Zeit so viel zu Tage gefördert, und keine hat so mannigfache Umwandlungen erfahren, wie das deutsche Lied. Während der Eine, vom Gange der Weltereignisse unbeirrt, seine subjectivsten Empfindungen in der treuherzigen Weise verflossener Jahrzehnde aufzeichnet, steigert der Andere die Ausdrucksweise bis zur dramatischen Lebendigkeit. Es ist hier nicht am Orte, für oder wider eine dieser Richtungen zu sprechen; darum möge die Vorbemerkung genügen, daß wir es in dem Nachfolgenden mit nichts absolut Schlechtem zu thun haben.

J. Muck, Op. 11. Thurmwächterlied von Fr. de la Motte Fouqué. Für eine Baßstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 20 Ngr.

———, Op. 12. Eine Nacht auf Kamtschatka. Ballade von Heinr. Stieglitz. Für eine Baßstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendaselbst. Pr. 20 Ngr.

Neben vortrefflicher Behandlung der Stimme versteht es der Componist sehr wohl, mit kurzen, klaren Strichen und markiger Begleitung die Handlung zu illustriren; bedenklich ist die Sprödigkeit des Stoffes und Textes in Op. 12. Zu Concerten sind die höchst dankbaren (tiefen) Lieder jedem Sänger zu empfehlen.

Heinr. Weidt, Op. 60. Der Jude. Ungarische Ballade von Mauricius. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 15 Ngr.

Wen die völlig nationale Musik und der sonderbare ungarische Stoff nicht irren, wird finden, daß dem Tondichter, bei edler Hingebung an sein Sujet, eine reiche Phantasie und technische Gewandtheit zur Seite stehen. Eine hohe Wirkung kann bei gutem Vortrage nicht fehlen.

Adolf Müller, Sohn, Op. 3. Christus, fünf geistliche Sonette von Th. Körner, und Legende aus E. L. Bulwer's „Die letzten Tage von Pompeji". Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pest, Rózsavölgyi u. Comp. Pr. ?

———, Op. 4. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1. Ebendaselbst. Pr. ?

Der Legendencyklus zeugt von ernster, stimmungsvoller Auffassung und bietet bedeutende harmonische und — was nicht allzu häufig anzutreffen — rhythmische Schönheiten. Die große Breite wird Demjenigen nicht unlieb sein, der sich in die schönen Mythen vertiefen mag. — Frischer und lebendiger weht es uns aus den „Liedern und Gesängen" an. Woher in Nr. 3 Tact 6 die sonderbare Kürze der

Phrase „Hebe deine ganze Macht"? Diese Worte möchte der Componist füglich mehr ausklingen lassen. Nr. 4 existirt viel entsprechender von Marschner, dem Autor vielleicht unbekannt. In Nr. 5 ist zu Beginn der übermäßige Dreiklang, wie das ganze Lied, wunderschön. Gegen den sonnenklaren Rhythmus Goethe's experimentirt die Musik zu Nr. 6 nicht glücklich; wenigstens macht die freundliche Weise Schubert's einen gesünderen Eindruck.

Jean Becker, Op. 11. Sechs Lieder aus der Dichtung „Emilie" von Ad. Katsch. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr.

———, Op. 12. In der Nacht. Arie für Tenor mit Begleitung von Orchester oder Pianoforte. Clavierauszug. Ebendaselbst. Pr. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Die „sechs Lieder", im besten Sinne gesanglich, unschweres Accompagnement und correcte Form, während auch die Wahl der Texte einen guten Geschmack verräth. — Die Arie ist voll melodiösen Reizes und klarer Harmonieführung, dankbar für jeden Tenor.

H. Eggers, Op. 7. Drei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

———, Op. 9. Drei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendaselbst. Pr. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Gleich Anfangs macht uns der Componist den Verdruß, daß er, allen Wagner'schen Errungenschaften zum Trotz, völlig unnütz die Accente verwechselt. Warum nicht „zu deinen Füßen" mit dem zweiten Viertel beginnen? — Die Robert Franz gewidmeten Lieder, Op. 9, sind übrigens sehr zu empfehlen, einfach und innig empfunden und stimmkundig gesetzt. Mit ökonomischer Verwendung der Mittel erreicht der Autor durchaus edle Eindrücke.

Winand Nick, Op. 2. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hildesheim, Gerstenberg'sche Buch- und Musikalienhandlung. Pr. 20 Ngr.

Diese „sechs Gesänge" sind eine Freude für den Recensenten. Jeder Tact interessirt, und sichtlich ist des Künstlers Herz von manchem Neuen schön bewegt. Dies gilt besonders von Nr. 3, 4 und 6. Nr. 4 ist überaus reizend empfunden, und wir müssen den wahrscheinlich noch jungen Componisten zu hohem und rastlosem Streben auf der eingeschlagenen Bahn freundlichst ermuthigen. Wäre doch in diesem Maße der warme Strahl einer neuen Zeit zu Allen gedrungen.

Boten die vorbesprochenen Compositionen nach der einen oder anderen Seite Anregendes, so ist freilich bei den nachfolgenden Werken jeder Nachweis, daß sie nach Schumann, nach Robert Franz entstanden, schwer zu führen.

L. Röhr, Op. 19. Sechs Lieder für Mezzosopran. Zwei Hefte. Dresden, C. F. Meser. Pr. à Heft 10 Ngr.

Diese „jungen Sängerinnen zum ersten Debut im Liedervortrage" gewidmeten Lieder dürften namentlich zu Unterrichtszwecken gut zu verwenden sein. Eine tüchtige Hand schrieb dieselben, und sangbar ist jedes der sechs Lieder.

H. H. Hötz, Op. 3. Drei Lieder von Lenau, Uhland und Eichendorff für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Challier u. Comp. Pr. 12 Ngr.

Dieselben bekunden viel glückliche Empfindung, doch entspringt dieser Anerkennung der Wunsch, unsere neuesten Liedmeister von dem Componisten mehr gekannt zu sehen. Nr. 2 ist bedeutsamer.

C. A. Bertelsmann, Op. 40. Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Amsterdam, Roothaan. Pr. F. 1. 40.

Sehr melodiös, dankbar zu singen. Bei dem unläugbaren Talente des Componisten käme es vielleicht nur auf einige neue, frische Anregungen an.

H. A. Mayroos, Op. 1. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Amsterdam, Roothan. 1861. Pr. F. 1. 40.

———, Op. 2. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendaselbst. 1861. Pr. F. 1. —.

Was wir an Bertelsmann gerühmt, finden wir auch bei Mayroos; doch gilt dies bei einem Op. 1 in noch schärferem Sinne. Jede Ausschreitung und Ueberfülle ist da verzeihlicher, als tadelloseste Schreibweise. Wer die mächtige Strömung der Zeit spüren will, wage sich nur hinein, und der Nutzen wird bald ersichtlich werden. Von fern läßt sich der Sinn der jungdeutschen Schule nicht leicht erkennen. Schließlich sei der Verlagshandlung gedankt, daß sie beiträgt, das Mysteriöse des Druckjahres („Amsterdam 1861"), wie es R. Pohl seiner Zeit (siehe „Anregungen" Bd. II.) vorschlug, zu lichten.

Zum Schluß sind noch zu erwähnen:

Benedict Widmann, Auswahl aus Carl Philipp Emanuel Bach's geistlichen Oden, Liedern und Psalmen. Für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Leipzig, Merseburger. Pr. 1 Thlr.

Ueber den Werth von Ph. E. Bach's großentheils ganz unschätzbaren Liedern zu sprechen, hieße Eulen nach Athen tragen. Da greife jeder Musikfreund getrost zu. Auch die Herausgabe ist von einem Gewährsmanne mit aller Decenz besorgt. Nur das ungefällige Format hätte vermieden werden können.

Wilh. Brandes, Op. 9. Sechs kleine Lieder für Anfänger. Erfurt und Leipzig, G. W. Körner. Pr. 15 Ngr.

Die „sechs kleinen Lieder" mit Vocalisen als Vorbereitungen bilden ein compendiöses, praktisches Werkchen, das sich durch sorgfältige Wahl auszeichnet und den Weg zu vielen Händen finden möge.

Mozart-Album für Gesang und Pianoforte. Zum Besten des Mozartvereins herausgegeben von dem Directorium. Unter Redaction von F. W. Markull. Leipzig, in Commission bei C. F. Kahnt. Pr. 3 Thlr.

Dieses Album theilt die Vorzüge und Mängel aller derartigen Unternehmungen. Der Lieder beste schrieben Hauptmann und Hiller, dessen zweites ich besonders reizend finde. Dann empfehlen sich Köhler's Menuett und ein Marsch von Markull. Marpurg's Idee, den „Fichtenbaum" von Heine als Duett zu behandeln, ist gewagt, indeß geschickt durchgeführt. Von Meyerbeer, Herzog Ernst u. A. enthält es Ensemblesätze; außerdem Beiträge von Spohr, Reissiger, Moscheles, Marschner, Stein u. A. — Das zum Besten des Mozartvereins edirte Werk verdient alle Beachtung; für später wäre ein Einzeldruck der verschiedenen Beiträge wünschenswerth. λ.

Für Pianoforte.

Louis Röhr, Op. 11. Bilder aus heiterem Leben. Drei Clavierstücke. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

———, Op. 17. *Valse gracieuse pour le Piano.* Ebendaselbst. Pr. 15 Ngr.

Die „Bilder aus heiterem Leben" sind nicht mehr, aber auch nicht weniger, als was der Titel ankündigt. Die Sachen sind hübsch erfunden, nett gemacht und gewähren eine sehr freundliche Unterhaltung. Der mittlere Schwierigkeitsgrad, in dem die Stücke geschrieben sind, befähigt sie auch zur Verwendung beim Unterrichte vorgeschrittener Schüler. — Talent, freundlich und ansprechend zu gestalten und ohne Aufwand bedeutenderer Schwierigkeiten schöne Effecte zu erzielen, spricht sich recht deutlich in der „Valse gracieuse" aus, die uns im Ganzen an Ch. Mayer's angenehme Manier erinnert. Spielern mittlerer Fertigkeit, die sich auf die Kunst eines geschmackvollen Vortrages verstehen, sei der Walzer zur Unterhaltung bestens empfohlen.

F. W. Dietz, Op. 6. Albumblätter. Langensalza, Schulbuchhandlung d. Th. L. V. Pr. ?

In dem lakonischen Titel liegt in Rücksicht auf Erfindung das Hauptverdienst dieses Werkchens. Der Verfasser treibt allem Vermuthen nach mit Vorliebe Männergesangsliteratur, so weit sich diese nämlich auch mit dem Schmachtenden befaßt. Mit dem „Componiren"

steht er auf der Stufe der unbefangensten Naivetät, die man dem Dilettanten, der sich mit Componiren die Zeit vertreiben will, nicht übel nehmen darf. Nur befindet sich der Componist unserer „Albumblätter" im Irrthum; wenn er meint, daß dieselben irgend welchen Werth für das musikalische Publicum in Anspruch nehmen könnten. Die Durchsicht der „Albumblätter" hat uns, um es kurz und gelind zu sagen, mit Wehmuth erfüllt.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Carl Hering, Op. 71. Spanische Serenade für das Pianoforte zu vier Händen. Cassel, Carl Luckhardt. Pr. 20 Ngr.

Joseph Golde, Fest-Reveille über den Choral „Nun danket Alle Gott" für Pianoforte zu vier Händen. Erfurt, Fr. Bartholomäus. Pr. 10 Ngr.

Die „Spanische Serenade" besteht aus sechs kleinen Tonstücken (Moderato, Allegretto, Marziale, Allegretto alla Spaniola, Moderato und con Allegrezza), deren jedes mit einem Motto versehen ist, mit welchem der musikalische Inhalt indessen nur wenig zu schaffen hat. Die Stücke sind hübsch gemacht, von leichter Ausführbarkeit und guter Klangwirkung, und lassen sich zur angenehmen Unterhaltung einigermaßen geübter Schüler, sowie auch beim Unterrichte verwenden. — Auch die zur Feier des Geburtstages des Königs Wilhelm von Preußen ursprünglich für volle Militairmusik componirte „Fest-Reveille" von J. Golde erweist sich bei ihrem festlichen Gepräge, wozu der als cantus firmus verarbeitete Choral das Seinige beiträgt, von guter Wirkung. Im Uebrigen versteht es sich von selbst, daß musikalischen Tageserscheinungen dieses Genres ein dauernder Werth nicht innewohnen kann. Die Titelseite ist von der Verlagshandlung sehr freundlich ausgestattet worden; der Preis von 10 Ngr. für vier Notendruckseiten erscheint jedoch zu hoch. **G. R.**

Literarische Anzeigen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 14. November 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 20.
Siebenundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Liszt's Faust-Symphonie.

Besprochen von

Richard Pohl.*)

V.

Zweiter Satz: Gretchen.

Es liegt in der Natur aller ächten Charakterbilder, daß sie, je prägnanter im Ausdruck, je schärfer in der Zeichnung sie sind, auch vom Hörer ein eben so specielles Verständniß, ein gleiches sympathisches Eingehen verlangen, um mit voller Gewalt wirken zu können. Und selbst wenn diese Vorbedingungen (selten genug) erfüllt sind, ist immer noch in Frage, ob der wirklich „empfangende" (oder, wenn man lieber will, mitempfindende) Theil des Publicums mit den Grundstimmungen dieses Charakters überhaupt so zu harmoniren vermag, daß sie ihm sofort sympathisch sind. Dies gilt von Dichterwerken, Gemälden, überhaupt von Kunstwerken jeder Art eben so gut, wie von Tonstücken, und nur so sind die stets unerquicklichen und meist resultatlosen Differenzen (natürlich: zwischen Einsichtsvollen und Wohlwollenden) über das leidige „Gefallen" oder „Nichtgefallen" ausreichend zu erklären. — Dies scheint uns auch fast der alleinige Grund zu sein, weshalb der großartig aufgebaute und mächtig wirksame erste Satz der Faust-Symphonie beim Publicum bis jetzt noch verhältnißmäßig den wenigsten Anklang finden wollte. Der erste Satz ist sowol der tiefste in der Conception und der schwierigste im Verständniß, als auch der leidenschaftlichste in der Stimmung, der düsterste in der Färbung: dies Alles liegt aber im Faust-Charakter tief begründet, und ist ästhetisch wie psychologisch vollkommen gerechtfertigt. Allein das genügt dem größten Theile unseres Publicums noch nicht. Damit ein Symphoniesatz 2c. ihm wirklich „gefalle", soll er auch noch „ansprechend" sein. Ein „gefälliger" oder „ansprechender" Faust! Eine eben solche contradictio in adjecto, wie etwa ein heiterer Hamlet, ein liebenswürdiger Richard III. oder ein tugendhafter Don Juan! Gounod hat freilich das Kunststück fertig gebracht, seinen „Faust" so graziös auszustatten, daß er — völlig nichtssagend geworden ist, und eben so gut „Robert" oder „Romeo" heißen könnte!

Ueber den zweiten Satz der Liszt'schen Symphonie haben wir aber allenthalben nur eine Stimme vernommen: die des Entzückens. Selbst Gegner Liszt's haben sich dem Zauber dieses „Gretchens" nicht zu entziehen vermocht, und ihren Reizen (wenn auch vielleicht widerstrebend) sich hingegeben.

„Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!"

möchte man bei diesen Tönen ausrufen. Welche Reinheit und Einfachheit, welche Milde und Klarheit waltet über diesem ganzen Satz! Wie Gretchen aus der Kirche — wohin sie eben

„für Nichts zur Beichte ging"

—, so tritt ihr liebliches Bild auch hier zuerst so sanft und gläubig vor unsere Seele, scheinbar so fern von jeder tieferen Leidenschaft, allen Zauber der Liebe noch unbewußt in sich verschließend: wie eine dem ersten Sonnenblicke des jungen Frühlingstages sich erschließende Rose.

Ein kurzes Zwiegespräch zwischen Flöten und Clarinetten leitet den Satz ein, indem es 15 Tacte hindurch, mit einer cadenzirenden Figur gleichsam spielend, träumerisch auf- und niederwogt, dabei aber die Eigenthümlichkeit zeigt, daß es die tonischen Abschlüsse vermeidet. Hierdurch erhält es einen spannenden Ausdruck, das Charakteristische des Präludiums, und bereitet eben so zart als sinnig auf den Eintritt von Gretchens Hauptmotiv vor, welches sofort in seiner bezaubernden Individualität, völlig entwickelt, lieblich und klar vor uns sich ausbreitet. (Partitur. Pagina 138. a tempo.)

Beispiel VI.

Andante soave.
Oboe.(semplice.)
dolce. Alt.

*) Fortsetzung der Artikel in Nr. 1, 2, 4, 5 und 6 dieses Bandes.

Das ganze Motiv hier zu citiren, verbietet leider der beschränkte Raum; es entwickelt sich in zwei (4 + 6 =) 10tactigen parallelen Perioden, denen sich eine entsprechende 8tactige Gegenstrophe (Part. Pag. 140. Buchst. C.) anschließt. Die instrumentale Färbung dieses Bildes ist von überraschender Einfachheit und Zartheit. In der ersten Periode lediglich von einer Oboe und einer Bratsche eingeführt, nehmen in der zweiten Periode Flöte, Clarinette und Violine-Solo denselben Gedanken auf, und erst in der dritten Periode, wo zwei Solo-Violinen die Melodie weiter führen, treten einzelne Bässe schüchtern hinzu.

„Ach, daß die Einfalt, daß die Unschuld nie
„Sich selbst und ihren heilgen Werth erkennt!
„Daß Demuth, Niedrigkeit, die höchsten Gaben
„Der liebevoll austheilenden Natur — —

Mit überraschender Wendung tritt hier ein jäher Wechsel in der Stimmung ein; aber nicht schreckhafte, sondern tief sehnsuchtsvolle Gedanken, Ahnungen künftiger Wonne sind es, die Gretchens Busen schwellen und das Blut ihr in die Wangen treiben: so wenigstens interpretiren wir den reizvollen Wechsel zwischen Fmoll und Adur, der (Part. Pag. 141. Buchst. D.) mit dem Oboe-Solo im 4/4 Tact eintritt, und thematisch an einen kurzen Zwischengedanken des ersten Satzes (P. P. 86. — 4 Tacte vor Y.) *) gemahnt:

„Denkt Ihr an mich ein Augenblickchen nur,
„Ich werde Zeit genug an Euch zu denken haben!"

Plötzlich hält Gretchen inne (Fermate P. P. 142.) — sie kniet nieder — „pflückt eine Sternblume, zupft die Blätter ab und murmelt":

„Er liebt mich — liebt mich nicht —
„Liebt mich — nicht — liebt mich — nicht —
„— Er liebt mich!"

So und nicht anders kann und muß die kleine Episode verstanden werden, welche von der Fermate an wie in widerstreitenden Empfindungen auf und nieder wogt, bis sie (vom Ddur-Quintsextaccord in den Quartsextaccord von Asdur übergehend) plötzlich in das Hauptthema zurücklenkt, dasselbe nochmals in seiner ganzen Breite, aber mit verstärkter Instrumentation, in erhöhter Wirkung durchwandelnd. P. P. 143. B. E.) **)

So schön introducirt dieses erste Gretchen-Motiv aber auch hier wieder in seiner ganzen Unschuld („innocente") erscheint, so ist doch diese Repetition gerade der einzige Moment des zweiten Satzes, mit dem wir uns nicht vollkommen einverstanden erklären können. Wenn wir nämlich den Ideengang überhaupt richtig aufgefaßt haben (was jedoch durchaus nicht behauptet werden soll), so liegt in dieser (specifisch musikalisch betrachtet, natürlicher Weise völlig gerechtfertigten) Repetition eine Inconsequenz gegen das vom Componisten in diesem Musterwerke aufgestellte Princip der poetisch-musikalischen Gedankenfolge. — Unseres Erachtens könnte Gretchen, nachdem sie erst bis zum Bewußtsein der Liebe sich durchgerungen hat, nicht nochmals unverändert in ihre erste Grundstimmung zurückkehren. Nach der reizenden Transition mit der „Sternblume" hätten wir erwartet, daß das erste Thema vorläufig verschwinden und dem zweiten (Beispiel VII.) Platz machen würde, da, wie schon früher (Artikel III. Nr. 4 d. Bl.) bemerkt, nach der feinen Intention des Componisten die beiden Gretchen-Motive in ihrer ursprünglichen Reinheit unverändert fortbestehen sollen, also auch keine harmonischen oder thematischen Umgestaltungen erleiden durften, welche ihren Charakter alterirten. War somit hierdurch eine Gedankenmetamorphose (die unter anderen Voraussetzungen völlig ausreichend und dem Componisten ein Leichtes gewesen wäre) ausgeschlossen, so blieb für uns nur die zweite Möglichkeit, aus dem „innocente" sofort den Uebergang zum „amoroso" zu suchen. Wir können uns aber irren, und werden uns sehr gern eines Besseren belehren lassen.

Dieser Uebergang in das „amoroso" wird von Liszt nach der zweiten Repetition des ersten Motivs sehr sinnig dadurch vermittelt, daß die cadenzirende Figur, welche das „Präludium" charakterisirte, und auch im zweiten Motiv [Beispiel VII. (e)] seine Stelle findet, als leitende Passage aufgenommen und träumerisch weiter geführt wird, bis sie mit glänzender harmonischer Wendung zur Haupttonart Asdur zurücklenkt (P. P. 144—144. B. F.—G.) und „perdendo" mit dem zweiten Motiv in Eins verschmilzt.

Beispiel VII.

Dolce amoroso.
Streichquartett.
(e)
cresc.
Pizz.

In diesen Tönen liegt der eigenthümliche Zauber einer verschwiegenen Liebesseligkeit; sie sind das stille Gebet einer gläubigen, unverdorbenen Seele, die im Gefühle eines unverdienten und unnennbaren Glückes den wunderbar klaren und doch unergründlich tiefen Blick zum Himmel aufschlägt, und dann wieder dem wonnigen Wogen des sehnsüchtigen Herzens

*) Vergl. Nr. 6. Pag. 61. Spalte 2 d. Bl.

**) Dies ist jene Episode, auf welche wir im dritten Artikel (Nr. 4. Pag. 31. Sp. 1.) hinwiesen, indem wir sie als Beispiel anführten, daß Liszt in der Faust-Symphonie zuweilen specielle dichterische Momente heraushebt, dann aber auch mit solcher Schärfe des Ausdrucks wiedergiebt, daß über ihre Interpretation gar kein Zweifel obwalten kann.

lauscht, das mit stockenden Pulsschlägen hin zu dem Geliebten drängt. (P. P. 145—148. B. G.—J.)

Und schon steht er vor ihr, der ernste, sinnende Mann, mit dem schwermüthigen Blicke und dem verzehrenden Drange. Er naht sich ihr sehnsuchtsvoll, liebeverlangend; die mildeste Seite seines Feuergeistes ist ihrer reinen Seele zugewandt. Er tritt mit seinem schönsten Charaktermotiv zu Gretchen hin, jenem Motiv der Liebe (Beispiel IV. in Nr. 3 d. Bl.), das wir als das seiner besseren Seele, als eigentlichen musikalischen Kernpunc seines Wesens bezeichnet haben.

Beispiel VIII.

Patetico. Horn. mf agitato. Clar. Alt. Fag. Celli.

Das Colorit des Motivs ist hier (P. P. 148—151) sowol in der Tonart, als in der Instrumentation düsterer gehalten, als im ersten Satze. Ebenso erscheint der sehnsuchtsvolle Drang, welcher dort durch den steten Wechsel von $^3/_4$ und $^4/_4$ entsteht, hier durch den gleichmäßigen $^4/_4$ Tact gemildert. Also nicht eigentlich verführerisch, nicht mit verfeinernder Kunst tritt Faust zu Gretchen heran, sondern nur sehnsüchtig verlangend, fast um Erlösung bittend; ernst und traurig, wie wenn er ausriefe:

„Wenn ich empfinde
„Für das Gefühl, für das Gewühl
„Nach Namen suche, keinen finde,
„Dann durch die Welt mit allen Sinnen schweife,
„Nach allen höchsten Wonnen greife,
„Und diese Gluth, von der ich brenne,
„Unendlich, ewig, ewig nenne,
„Ist das ein teuflisch Lügenspiel?“

Sein Liebesverlangen wird aber immer dringender; das Motiv setzt in $^3/_4$ Tact um (P. 152); die Tremolos der Streichinstrumente, welche wie ein leises Erschauern Gretchens auf die Liebeswerbung antworten, werden mächtiger; — bei den chromatischen Gängen der Violoncelle denken wir unwillkürlich an Gretchens

„Mich überläuft's!“

Und unmittelbar darauf liegt sie auch schon willenlos in seinen Armen. Das Motiv der Sehnsucht (Beispiel III. Nr. 5.) bricht hier mit einem Glanze hervor, den wir im ersten Satze kaum ahnen konnten: dort war es aber die unerfüllte, hier die gestillte Sehnsucht.

Beispiel IX.

3 Fl. si - mi - le. Viol. dolcissimo. espressivo. Cello. Harfe. Viol. Alt. Harfe.

Fausts und Gretchens Seelen begegnen sich hier zum ersten Male im Austausche derselben glühenden Empfindung — sie ist das Echo von ihm, er von ihr: wir belauschen ein gegenseitiges Geständniß der heißesten Liebe, ein beseligendes Wogen der zum ersten Male entfesselten süßesten Gefühle:

„O schaudre nicht! Laß diesen Blick,
„Laß diesen Händedruck dir sagen,
„Was unaussprechlich ist:
„Sich hinzugeben ganz, und eine Wonne
„Zu fühlen, die ewig sein muß!“

Und über die Glücklichen breitet der wolkenlose Himmel einer üppigen, verschwiegenen Sommernacht seinen sternenfunkelnden Schleier — — Man höre den eindringlichen Dialog zwischen dem Violoncell und der Violine — ein Ideenaustausch, der durch die schönen Trugschlüsse*) (von Ddur nach Hdur, anstatt nach Gmoll; von H nach Esdur, statt Emoll; von Es nach Cdur, statt Asmoll; von C nach Edur, statt Fmoll) trotz der vierfachen Sequenz, einen immer neuen Reiz erhält —, das leise Erbeben der Geigen, die verschleiernden Harfen-Arpeggien bei jedem Harmoniewechsel, und dazu die dreistimmige Flötenfigur, welche auf und nieder schwebend über dem Bilde gleichsam eine Kuppel wölbt — und man höre aus dieser Stelle etwas Anderes heraus, als wir, wenn man kann! (P. P. 153—155.)**)

---

*) Ist es nicht auch bezeichnend, daß dieses ganze Zwiegespräch der Liebe auf lauter „Trugschlüssen“ beruht?

**) Da wir öfter und in wesentlichen Puncten mit Zellner (in seiner Analyse des Liszt'schen „Faust“) übereinstimmen, müssen wir hier auch die durchaus nicht unwichtige Differenz zwischen seiner Auffassung des Gretchen und der unsrigen erwähnen. Er sagt, nachdem er die eben betrachtete Stelle in ähnlicher Weise, wie wir, interpretirt hat: „Von hier an verschwindet Gretchen als selbständige Individualität fast gänzlich; völlig in Faust aufgegangen, ist sie nur noch das Echo seiner Empfindungen. Von diesem Gesichtspuncte aus müssen daher auch die in den ferneren Entwickelungen dieses Satzes allmälig auftauchenden Faustmotive als einstimmige Gefühle der beiden in einander verschmolzenen Seelen, und keineswegs als der Ausdruck blos in ihm vorgehender Gefühlsumwandlungen angesehen werden.“ — Wir sind anderer Ansicht. Gretchen giebt ihre Individualität im ganzen Satze nur in zwei Momenten auf: in dem soeben betrachteten (Beispiel IX.), wo sie nur das Echo von Fausts Empfindungen ist, und im nächstfolgenden (Beispiel X.), wo in der That Beider Seelen in einen Gedanken verschmolzen sind. Gretchen geht aber fast unverändert aus diesem seelischen Proceß hervor, — wie wäre sonst die Wiederkehr ihrer beiden Motive im zweiten Theile dieses Satzes zu rechtfertigen? Faust dagegen wird durch Gretchens Einfluß sichtlich verwandelt, — daher die Metamorphose seiner Motive vom Hdur-Satze an. Wie überhaupt Gretchen die weibliche Ergänzung zu Faust, zwar sein besseres Selbst, aber doch immer ein Theil seiner Totalität ist, so steht auch die Frage höher: was aus Faust wird, nachdem Gretchens Liebe ihm aufgegangen, als: was aus Gretchen wird, nachdem sie in Faust momentan aufgegangen ist. Goethe läßt sie an dieser Liebe zu Grunde gehen, Liszt erhält sie in ihrer Reinheit aufrecht, da er als Symphoniker eine andere Aufgabe zu lösen hatte, als der Dramatiker. Für Liszt ist Gretchen eine Episode, zwar eine reizende und unumgänglich nothwendige, aber doch nur Episode. So, wie ihr Bild

Nach diesem wonnevollen Schauer des Entzückens dürfte man kaum noch eine Steigerung erwarten, und dennoch wußte sie der Tondichter zu gestalten, indem er das Liebesmotiv des Faust (Beispiel IV.) zum zweiten Male, aber jetzt im Strahlenglanze des erfüllten Sehnens, der höchsten Seligkeit einer erwiederten Liebe, zurückkehren läßt.

Beispiel X.

Das Motiv hat nunmehr seine ursprüngliche Gestalt ($^4/_4$ Tact) wieder gewonnen; im Gegensatze zu der früheren melancholischen, düstern Färbung (im Beispiel VIII.) entfaltet es jetzt in H dur eine sinnberauschende Pracht und Gluth. (P. P. 156—158.) Das ganze Instrumentalbild ruht auf dem Orgelpunct (Paukenwirbel und Bässe) von Fis; zuweilen blitzen pianissimo Beckenschläge auf, welche wie Meteore in der Sommernacht glänzen — die Wirkung des ganzen Instrumentalgewebes*) ist bis ins kleinste Detail von einem unbeschreiblichen Zauber. — Wenn in dem vorhergehenden Liebesduett Beide sich zum ersten Male im Austausche einer gleichen Empfindung noch gegenüber standen, so verschmelzen sie hier völlig in Eins; es bedarf nicht einmal mehr eines Wiederhalles der gegenseitigen Gefühle; derselbe Gedanke, dasselbe Wonnegefühl ergreift sie zugleich, —

„Das Ende würde Verzweiflung sein —
„Nein, kein Ende! Kein Ende!"

Der Höhepunct ist nun erreicht, darüber hinaus giebt es Nichts mehr — nur noch ein Zurücksinken in süßer Ermattung (Pag. 158 und 159. Zurückgehen in den $^3/_4$ Tact), ein Sichversenken in die Erinnerung.**) Was aber ist jetzt aus Faust geworden? Das nachfolgende „Soave con amore" in Fis dur sagt es deutlich genug. (P. P. 160—162. B. Q.—S.)

Beispiel XI.

Tranquillo molto.

Streichquartett.

Fag.

Cello.

Fag.

Man vergleiche dieses Motiv mit seinem Zwillingsbruder im ersten Satze (Beispiel II.) — Beide wie ähnlich, und doch wie verschieden!*) Dort ein leidenschaftlicher Drang ohne innere Befriedigung, — hier ein sanftes Wogen milder Gefühle. Der himmelanstrebende Titanengeist ward gebändigt durch den Blick dieses „ahnungsvollen Engels":

„Schau ich nicht Aug in Auge dir,
„Und drängt nicht Alles
„Nach Haupt und Herzen dir,
„Und webt in ewigem Geheimniß
„Unsichtbar sichtbar neben dir?
„Erfüll davon dein Herz, so groß es ist,
„Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
„Nenn es dann, wie du willst:
„Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!"

Gretchen kann ihm aber hier nicht weiter folgen. Sie antwortet mit ähnlichen Liebesseufzern (combinirt mit dem Motivglied I. c.) (P. P. 163), wie jene waren, welche ihrer Frage an die „Sternblume", ob Faust sie liebe, vorangingen. Sie kann aus dem Zauberbanne dieser Liebe nicht mehr heraus; sie kann eben nicht mehr, und nicht weiter denken, als diese Liebe.

„Du lieber Gott! Was so ein Mann
„Nicht Alles, Alles denken kann!
„Beschämt nun steh ich vor ihm da
„Und sag zu allen Sachen: ja.
„Bin doch ein arm unwissend Kind, —
„Begreife nicht, was er an mir find't."

---

uns sofort fertig entwickelt entgegentritt, bleibt es auch; verschwindet dann zeitweilig, und taucht später wieder unverändert auf. Das ächt Weibliche muß nothwendiger Weise auch ewig sein, sonst könnte es später nicht zum „Ewig-Weiblichen" werden.

*) Wie sehr Liszt auf den Wohlklang stets bedacht ist, und das Charakteristische jedes Instrumentes bis ins Kleinste zu wahren weiß, davon findet sich hier ein frappantes Beispiel. Das ganze Orchester steht in H dur, die Harfe aber, welche unisono mit den Geigen die Melodie führt, steht in Ces: weil H dur die nach Klangfarbe und Reinheit ungünstigste, Ces dur dagegen die brillanteste und reinste Tonart der Harfe ist.

**) Wir machen hier darauf aufmerksam, daß, so wie das Faustmotiv IV. (respective die Metamorphose desselben in VIII. und X.) sich aus dem Motivglied (b.) des ersten Faustthemas (Beispiel I.) heraus entwickelte, auch der Nachklang (oder, wenn man will, die Weiterführung) jenes eben betrachteten Momentes (in Beispiel X.) aus dem Motivglied (c.) (Beispiel I.) abzuleiten ist. Die logische Consequenz der ganzen Symphonie läßt sich eben bis ins kleinste Detail verfolgen.

*) Der Componist hat hier wieder mit wenig Meisterstrichen demselben Gedanken einen total verschiedenen Ausdruck zu verleihen gewußt. Seine thematische Kunst erinnert uns an jenen Maler, der mit wenig Pinselstrichen ein lächelndes Antlitz in ein weinendes verwandelte.

Und gedankenvoll, aber einfach und unschuldig wie bisher, wandelt sie ihren Weg weiter fort. Ihr erstes Motiv zieht in seiner ganzen Breite wieder an uns vorüber (P. P. 164—167. B. T.—W.), zwar anders gefärbt (zunächst unter 4 Sologeigen, mit veränderter Figuration, vertheilt), aber im Wesentlichen unberührt. Dann noch einmal jenes sehnsüchtige Drängen „hin nach ihm" (B. W.—X.), an welches sich dies Mal in schöner Umschlingung (Violin-Solo B. X.—Y.) ein süßer Nachhall, eine schwelgende Erinnerung an den Moment des höchsten Liebesentzückens anreiht (P. P. 169.);

„Mein Busen drängt
„Sich nach ihm hin:
„Ach, dürft ich fassen
„Und halten ihn!

„Und küssen ihn
„So wie ich wollt —
„An seinen Küssen
„Vergehen sollt!" —

Das stille Dankgebet eines beglückenden und beglückten Herzens steigt noch ein Mal zum Himmel auf. (P. P. 170—171. Bst. Z.) Gretchen bleibt bis zum letzten Athemzuge dieselbe. — Fausts Stolz ist aber gebrochen; verschwunden das erhabene Bewußtsein höchster Macht und Erkenntniß.

Beispiel XII.

Streichquartett. pp

pp

Kaum noch erkennbar ist hier das himmelanstrebende Motiv (V.); verwandelt, wie in Wonne aufgelöst, liegt es zu Gretchens Füßen. (P. P. 171—173.) Das Räthsel der Faustnatur ist durch die Liebe gelöst! Sein ruheloser Drang nach Wissen und Thaten ist untergegangen im Lethe einer nie geahnten Seeligkeit! — Den Nachhall seiner erhabensten Gefühlsregungen schließt dieser zweite Satz eben so, wie er den ersten beschloß. Aber welcher Unterschied zwischen der trostlosen Oede dort — und dem seligsten Versinken hier — in Gretchens Armen!

Kirchenmusik.

Johann Vogt, Op. 32. Die Auferweckung des Lazarus. Oratorium in zwei Theilen. Text nach dem Evangelium zusammengestellt. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Clavierauszug 4 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen zu 1 Thlr. 10 Ngr., sowie correcte Abschriften der Partitur und Orchesterstimmen durch die Verlagshandlung zu beziehen.

Ich bekenne mich nicht zu der Ansicht Derjenigen, die das biblische Oratorium für unzeitgemäß halten und über Bord geworfen wissen wollen. So lange unser religiöses Bewußtsein sich auf die Bibel gründet, so lange die christliche Religion unser geistiges Leben durchdringt, werden die der Bibel, vorzugsweise dem neuen Testamente, zu oratorischer Behandlung entnommenen Stoffe Interesse und Theilnahme erwecken, vorausgesetzt, daß sie zu musikalischer Behandlung sich eignen und von dem Componisten eine lebensfähige Ausgestaltung erhalten haben. Daß in unserer Zeit die neu erschienenen Oratorien nicht die gewünschte Theilnahme gefunden, hat seinen Grund hauptsächlich in der unzureichenden musikalischen Behandlung, in der geringen Productivität, deren Mangel gerade auf diesem Gebiete sehr fühlbar geworden ist.

Ein neues Oratorium pflegt daher schon im Voraus mit einem gewissen Mißtrauen aufgenommen zu werden, weil leider nur zu häufig die Erwartungen getäuscht worden sind.

Bei dem vorliegenden Oratorium erweckt schon der Text und seine Zusammenstellung ein günstiges Urtheil. Denn der Stoff selbst, die Auferweckung des Lazarus, eignet sich ganz zu einer oratorischen Behandlung, und ist vom Componisten in conciser Form zu einem sehr wirksamen Gemälde glücklich zusammengestellt worden. Von dieser Seite aus betrachtet, gebührt dem Componisten um so mehr Anerkennung, als gerade bei Textzusammenstellungen auffällige Mißgriffe gemacht werden.

Aber auch was die musikalische Conception und Ausführung betrifft, darf dem Tonsetzer das schuldige Lob nicht vorenthalten werden. Die Auffassung ist eine durchaus würdige und dem Stoffe gerecht werdende. Die Musik bietet zwar keine neuen Gesichtspuncte und kann insofern nicht als eine originale bezeichnet werden, als sie den vorhandenen Mustern nachgebildet ist; aber auf Grund dieser Nachbildung, die durchaus nicht als eine blose Copie angesehen werden darf, hat der Componist ein Werk geschaffen, das vielen neueren Erscheinungen dieser Gattung vorzuziehen ist, da die Musik desselben aus einem ächt musikalischen Gemüthe entsprungen ist. Nirgends zeigt sich etwas Erarbeitetes und Reflectirtes, sondern der Componist hat mit Wärme und Innigkeit seiner Aufgabe sich unterzogen, und seine Musik wird wol allenthalben sympathisch berühren. So viel dem Referenten bekannt, hat das Werk daher auch bei den bisherigen Aufführungen eine allseitige Wirkung hervorgebracht, was außerdem seinen Grund gewiß darin hat, daß die Musik einen durchaus popularen Charakter aufweist, sofort verständlich und eindringend ist. Wenn auch vielleicht unter der Feder eines anders organisirten Componisten der Stoff musikalisch bedeutender und ergreifender behandelt worden wäre, so darf doch der vorliegenden Arbeit keineswegs die Lebensfähigkeit abgesprochen werden. Die Mendelssohn'schen Einflüsse, die in dem ganzen Werke mehr oder weniger vortreten, beziehen sich mehr auf den allgemeinen Geist der musikalischen Auffassung, als auf bestimmte nachweisbare Entlehnungen und Anklänge. Dem leicht verständlichen, popularen Charakter der Musik entsprechend steht auch die formale Behandlung ebenbürtig zur Seite. In ihr erkennt man den gereiften, durchgebildeten Musiker, der mit Gewandtheit und Leichtigkeit die polyphonen Formen zu behandeln versteht. Die Klarheit und Durchsichtigkeit in den breiter ausgeführten Chören, das Fließende der ganzen Schreibart wird das Werk sicherlich zu einem Lieblingsstücke von Chorvereinen machen; denn so wenig in Abrede gestellt werden soll, daß die Bach'sche und Händel'sche Polyphonie für oratorische Arbeiten als mustergültig zu betrachten ist, so darf doch eben so wenig über ein anderes Werk, das von anderen Gesichtspuncten dabei ausgeht, der Stab gebrochen werden. Es hat eben auch jene leicht verständliche, klare und durchsichtige Behandlung der Form ihre Berechtigung, insbesondere, wenn sie, wie es bei dem vorliegenden Werke der Fall ist, mit einem unmittelbar auf das Gefühl wirkenden Inhalte verbunden ist. Es wäre ein Unrecht, wenn man eine Composition, die von anderen Anschauungen aus concipirt ist und auf modernem Boden fußt, deshalb für minder berechtigt halten wollte, weil ihr die Bach'sche Glaubenssymbolik, die Bach'sche Tiefe musikalischer Anschauung mangelt. Vor Allem muß noch hier be-

tont werden, daß in Vogt's Oratorium der musikalische Inhalt, so sehr ihm auch hier und da mehr Energie und Tiefe der Gedanken zu wünschen wäre, doch auf dem Grunde der Wahrheit ruht, nirgends etwas Gemachtes und blos Anempfundenes unser Gefühl beleidigt. Und gerade dieses Ueberzeugende im Ausdrucke wird dem Werke einen ehrenvollen Platz sichern.

Die einleitende Ouverture ist in einem würdigen und ernsten Style gehalten, die den Hörer in die geeignete Stimmung versetzt. An der Spitze derselben steht ein kurzes Lento, welches Note für Note das erste Recitativ wiederholt. Es ist dies ein glücklicher Griff zu nennen, zumal die Posaunen das Motiv vortragen, weil durch dasselbe auf ein bedeutungsvolles Ereigniß in einer sehr nachdrücklichen Weise hingedeutet wird. Das Thema der Ouverture, welches sehr gut verarbeitet ist, muß auch als treffend bezeichnet werden, da dasselbe sowol der Verarbeitung sich günstig, wie auch in seinem Charakter sich wirksam erweist. Wenn der Componist in den Chören vorzugsweise, sowol was die Auffassung und die hier und dort dramatisch hervortretende Anlage und Ausführung, oder auch die klare contrapunctische Durcharbeitung betrifft, ganz Vortreffliches geleistet hat, weil überall die richtige Stimmung getroffen ist, also in den Partien eines Oratoriums, die den Schwerpunct desselben bilden; so steht ihnen die Behandlung der Recitative ebenbürtig zur Seite, die sowol was sinnvolle Declamation, als überhaupt treffende musikalische Verarbeitung anlangt, in einem dem Oratorium angemessenen Tone gehalten sind. Unter den Solopartien, deren nur wenige sind, heben sich einzelne als ganz vorzüglich und bedeutungsvoll heraus. Auch Choräle sind dem Werke einverleibt, und zwar ebenfalls in einer Weise, die von richtigem Verständniß zeugt, da sie gerade an ihrer Stelle von treffender Wirkung sind. Wenn über der größeren Hälfte des zweiten Theiles eine Stimmung ruht, die in ihrem elegischen Grundtone die rührende Wirkung auf den Hörer nicht verfehlen wird, so war diese durch den Charakter des Ganzen bedingt, und ist vom Componisten in ganz gelungener Weise zum Ausdrucke gebracht worden. Auch der Trauermarsch, der nach dem einleitenden Recitativ des zweiten Theiles folgt, ist sicherlich an seinem Platze, wenn auch Lazarus kein Held war, sondern mehr ein Mensch von weichem, innigem Gemüthe. Es ist daher zu verwundern, wie gerade die Einverleibung des Trauermarsches an dieser Stelle der Kritik von einer anderen Seite her Gelegenheit zu sehr ungeziemenden Auslassungen gegeben hat, zu Auslassungen, die auch andere Partien des Werkes betreffen und dieselben mehr in frivoler, subjectiver Laune herabziehen, als wie es der anständigen Besprechung eines Kunstblattes geziemt.

Die Auferweckungsscene selbst ist vom Componisten in sehr gedrängter, conciser Form musikalisch dargestellt, mit wenigen, aber treffenden Strichen. An dieselbe reiht sich ein größerer Chor, der das Ganze in würdiger Weise zum Abschlusse bringt.

Möge dem Werke, dessen Ausführung keinerlei Schwierigkeiten im Wege stehen, eine weitere Verbreitung zu Theil werden.

Emanuel Klitzsch.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. — Erstes und zweites Concert des Musikvereins „Euterpe". — Am 4. November wurde der Abonnement-Cyklus der „Euterpe" wieder eröffnet, und zwar unter dem Feldherrnstab eines neuen Dirigenten, des Hrn. Adolph Blaßmann aus Dresden, den wir hiermit herzlich willkommen heißen. Hr. Blaßmann war als talentvoller Pianist schon von früher her in Leipzig bekannt und beliebt; nunmehr hat er sich auch als tüchtiger Dirigent vortheilhaft introducirt, und wir dürfen den Euterpe-Concerten ein ferneres erfreuliches Gedeihen unter seiner Leitung prophezeien. Die Besetzung des Orchesters ist wesentlich dieselbe wie früher, jedoch haben die Violinen einen sehr vortheilhaften Zuwachs durch die Betheiligung des Hrn. Concert-M. Ritter von Schwerin erhalten. Die Theilnahme des Publicums an den Euterpe-Concerten hat offenbar noch zugenommen; der Saal war überfüllt. — Den ersten Abend eröffnete in geeigneter Weise die vierte Mendelssohn'sche Symphonie (in Adur, die sogenannte italienische) zur Erinnerung an seinen Todestag († 4. November 1847). In Anbetracht, daß das Orchester ein halbes Jahr hindurch des erforderlichen Zusammenspiels entbehrte, und einem ihm noch unbekannten Dirigenten zum ersten Male gegenüber stand, ging das Werk vortrefflich. Daß Hr. Blaßmann mit einer gewissen Vorsicht zu Werke geht, weil er die disponibeln Kräfte noch nicht vollständig kennt, mithin die Tempi eher mäßigt, als übereilt, finden wir durchaus gerechtfertigt. Auch über die später folgenden Orchesterwerke des Abends: die Ouverturen zu „Medea" von Bargiel und zur „Euryanthe" von Weber, ist gleich Günstiges zu berichten. In der Euryanthe-Ouverture überraschten uns einige feine Temponuancen, welche von der Selbständigkeit der Auffassung des Dirigenten ein sehr günstiges Zeugniß ablegten. Die Bargiel'sche Ouverture hat uns in mehrfacher Hinsicht interessirt. In der Stimmung sehr glücklich getroffen, in der formalen Behandlung frei und selbst poetisch gedacht, tritt Bargiel's Individualität hier weit entschiedener und selbstbewußter hervor, als in früheren Werken. Er kann zwar die Schumann'sche Schule nicht verleugnen, indeß wäre es durchaus ungerechtfertigt, dies ihm hier zum Vorwurf zu machen, wo er sich keineswegs als bloser Nachtreter gerirt, sondern eine selbständige Erfindung angestrebt hat. Das Werk ist eine der besten Ouverturen der neueren Zeit und darf allen Concertinstituten warm empfohlen werden. — Der vocale Theil des Concerts war durch Frl. Clara Martini (eine Schülerin vom Prof. Götze) vertreten; sie sang die Addio-Arie von Mozart und drei Lieder von Franz und Schubert („Er ist gekommen", „Der Tod und das Mädchen" und „Ungeduld"). Es war das erste Auftreten der jungen Sängerin, an welches man selbstverständlich stets nur gemäßigte Ansprüche machen darf. Frl. Martini ist im Besitze einer prachtvollen Contra-Altstimme, die in der Tiefe von seltener Sonorität und Fülle, in der Höhe aber noch etwas unsicher ist. Ihr Repertoire wird hierdurch ein enger begrenztes, gestattet aber andererseits Vorträge von seltener gehörten Werken, so z. B. von Schubert's „Der Tod und das Mädchen", dessen Vortrag der gelungenste von Allem war. Auch die Mozart'sche Arie war glücklich gewählt und gut ausgeführt, weniger die beiden anderen Lieder, welche eine Leidenschaft und Freiheit des Vortrages verlangen, die Frl. Martini noch nicht besitzt. Einige Unsicherheiten in der Intonation waren offenbar, bei der sonst sehr guten Tonbildung, auf Rechnung der ersichtlichen Befangenheit der jungen Debutantin zu setzen, welche durch den Beifall des Publicums zu ferneren Bestrebungen freundlich aufgemuntert wurde. — Frl. Sara Magnus aus Stockholm trat als Pianistin auf, und bewährte ihren Ruf als tüchtige Künstlerin, der ihr von Berlin vorausging, auch heute im Vortrage des Beethoven'schen Cmoll-Concertes (mit der Cadenz von Dreyschock), sowie des Desdur-Notturnos von Chopin und der Rigoletto-Phantasie von Liszt. Eine Schülerin von Kullak, Dreyschock und Liszt, zeichnet sich Frl. Magnus vor Allem durch eine tadellose Technik,

charaktervolle Auffassung und energievollen Vortrag aus. Besonnen, klar und ruhig in Allem, was sie thut, wagt sie nie zu viel, deshalb mißglückt ihr aber auch Nichts; ihre Hand ist von einer so gleichmäßigen Durchbildung, wie man sie bei Damen selten findet; ihre Scalen, Cadenzen, Triller ꝛc. sind von tadelloser Grazie und Brillanz. Wenn bei ihrem Vortrage Etwas zu wünschen übrig bliebe, so wäre es etwas mehr Leidenschaftlichkeit und Schwärmerei, letztere im Hinblick auf Chopin, erstere auf Beethoven. Die Rigoletto-Phantasie war der Glanzpunct ihrer heutigen Vorträge; hier bewährte sie sich als ächte Schülerin Liszt's und trug damit auch den Sieg des Abends davon. Lauter Beifall wurde ihr nach jeder Nummer, Hervorruf nach der Liszt'schen Phantasie, und zwar mit vollem Rechte, zu Theil. Wir hoffen, Frl. Magnus nicht zum letzten Male in Leipzig gehört zu haben.

Das zweite Euterpe-Concert, Dienstag den 11. November, bot ein vom ersten ganz verschiedenes, aber musterhaftes Programm: im ersten Theile die Schumann'sche Manfred-Musik, im zweiten die „Eroica" von Beethoven. Man hätte gar keine bessere Zusammenstellung wählen können; denn zum Schumann'schen „Manfred", mit seiner düsteren, schwermüthigen und geisterhaften Stimmung, eignen sich nur sehr wenige andere Werke, und keines mehr, als die „Eroica". — Ueber die Manfred-Musik ist an dieser Stelle kaum noch etwas zu sagen; sie gehört zum Schönsten, was Schumann je geschrieben, und hat bei früheren Aufführungen sich schon so sehr die allgemeine Anerkennung aller Kenner erworben, daß wir hier nur unsere Freude aussprechen können, dieses Meisterwerk auch in der „Euterpe" eingeführt zu sehen. Da es ein entschiedener Mißgriff ist, wenn man, zur Verbindung der einzelnen Musikstücke, die Byron'sche Dichtung mit vertheilten Rollen sprechen läßt (wie wiederholt geschehen), so war hier der verbindende (Manuscript-) Text gewählt worden, den der Unterzeichnete auf Grundlage des Byron'schen Gedichtes entworfen hat. Indem wir daher selbstverständlich die Kritik dieser Arbeit Anderen überlassen müssen, sei hier nur hinzugefügt, daß die Declamation in den vorzüglichsten Händen war. Frau Franziska Ritter (geb. Wagner) vom Hoftheater zu Schwerin (von der Leipziger Tonkünstlerversammlung noch Allen in dankbarster Erinnerung), und Hr. Hofschauspieler Grans von Weimar lösten ihre keineswegs leichte Aufgabe mit seltenem Verständniß und wärmster künstlerischer Hingebung. Es sei dem Verfasser deshalb gestattet, ihnen an dieser Stelle für ihre ausgezeichnete Interpretation seinen aufrichtigsten Dank öffentlich auszusprechen. Auch die Orchesterkräfte bewährten sich in allen Ensembles aufs Neue trefflich; die Ouverture ging ausgezeichnet; Solo- und Chorkräfte leisteten das Möglichste, und wenn hier auch im Einzelnen wol noch Manches zu wünschen übrig blieb, so lag dies nur an dem Mangel an ausreichenden Proben (in Folge der Verhältnisse leider die Achillesferse der „Euterpe"), deren dieses schwierige Werk mehr, als viele andere bedarf. — Auch die technisch sichere und glatte Ausführung der „Eroica" ist lobend hervorzuheben; über die Tempi könnte man mit dem Dirigenten zwar in einigen Puncten streiten: doch wäre es ungerecht, wenn man jetzt schon von ihm jene Ruhe in der Erfassung, jene Sicherheit in der Durchführung verlangen wollte, welche so viele Dirigenten — zeitlebens nicht erlangen, während Hrn. Blaßmann's Leitung im zweiten Concerte doch ersichtlich schon freier und bewußtvoller war, als bei seinem ersten Debut.

Richard Pohl.

Leipzig. — Fünftes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses. — Das fünfte Abonnementconcert, Donnerstag den 6. November, war eine Nachfeier zu Mendelssohn's Todestag, wie sie alljährlich vom Gewandhaus-Directorium mit tactvoller Pietät veranstaltet wird. — Den ersten Theil bildete das Requiem von Friedrich Kiel, hier zum ersten Male aufgeführt (die Soli gesungen von Frl. Orwil, Frau Auguste Leo aus Berlin, den HH. Wiedemann, und Wallenreiter aus Weimar). Diesem Werke ging von Berlin ein so ausgezeichneter Ruf voraus, daß wir seinem Erscheinen mit Spannung entgegensahen; es wäre aber besser gewesen, wenn wir weniger erwartet hätten, wir würden dann durch Manches angenehm überrascht worden sein, während wir jetzt im Allgemeinen einem Gefühl enttäuschter Erwartung uns nicht zu entziehen vermochten. — Um nicht mißverstanden zu werden, ist voraus zu schicken, daß das Werk in jeder Hinsicht ein sehr „respectables", aber auch nicht mehr als das, zu nennen ist. Der Componist besitzt unzweifelhaftes Talent; er versteht die „Mache" vortrefflich, ist ein gewiegter und intelligenter Musiker, und hat sich nach den besten Meistern gebildet. Glaubt er aber Neues und Geniales producirt zu haben, so ist er im Irrthum; denn es ist weder in der musikalischen Auffassung und Erfindung, noch in der Anlage und Stylart des Ganzen, ein wesentlicher Fortschritt über seine Vorbilder hinaus erkennbar. Er liegt im Zauberbann von Mozart und Cherubini (namentlich des letzteren), in einzelnen Momenten auch von Beethoven, und so anerkennenswerth auch dieses Streben nach dem Classischen ist, so liegt doch gerade hierin die Schwäche des Componisten: seine Unselbständigkeit. Abgesehen von einzelnen Reminiscenzen, auf die wir weniger Gewicht legen, ist der Styl auch zu eklektisch, um uns wahrhaft erwärmen, oder auch nur lebhaft interessiren zu können. — Einige Theile des (eine volle Stunde dauernden) Werkes können wir nicht anders als langweilig nennen: so den „Introitus" und namentlich das „Offertorium"; Anderes halten wir geradezu für verfehlt, z. B. das „Mors stupebit" und die folgenden Verse des „Tuba mirum"; dagegen sind wieder andere Partien von sehr glücklich getroffenem Ausdruck: so das „Confutatis" „Lacrymosa" und „Agnus Dei". Auffallend mußte es erscheinen, daß der Componist bei der musikalischen Richtung, die er so entschieden „betont", keine besseren Fugen gemacht hat; seine Fugenthemas sind wohlfeil und sogar trivial, die Durcharbeitung ist durchaus gewöhnlich. — Welchen Eindruck das Werk auf das Publicum gemacht hat, wagen wir nicht zu entscheiden. Es zeigte eine sehr reservirte Haltung, die man eben so gut als ein ehrendes Schweigen und Ergriffensein, Angesichts der Mendelssohn'schen Todesfeier, wie als — Gleichgültigkeit interpretiren kann. — Dagegen war die Mendelssohn'sche Amoll-Symphonie (Nr. 3) des zweiten Theiles von ersichtlich hinreißender Wirkung. Das Orchester spielte mit wahrhafter Begeisterung; man sah und hörte, wie dieses unzweifelhaft größte symphonische Werk des hingeschiedenen Meisters völlig in Fleisch und Blut der ausübenden Künstler übergegangen war. Die Traditionen Mendelssohn's sind hier mit einer jugendlichen Frische und einem eingehenden Verständniß lebendig erhalten, welche Nichts zu wünschen übrig lassen. Ohne irgend einem anderen Concertinstitute zu nahe treten zu wollen, darf man wol behaupten, daß diese Symphonie nirgends besser, ja wol nirgends so gehört werden kann, wie vom Leipziger Gewandhausorchester, welches hierdurch dem todten Meister den schönsten Kranz der Erinnerung weihte.

R. P.

Leipzig. — Erste Abendunterhaltung für Kammermusik. — Sonnabend den 8. Novbr. wurde im Gewandhaussaale der diesjährige Cyklus der Abonnement-Soiréen für Kammermusik eröffnet. Dieselben versammeln bekanntlich stets ein zwar kleineres, aber sehr gewähltes, warm empfängliches und dankbares Publicum, die eigentliche Elite der Leipziger Kunstfreunde und Kenner. — Das Programm der ersten Soirée hielt sich durchweg auf dem streng classischen Boden des vorigen Jahrhunderts; es bewegte sich zwischen Haydn und Beethoven der ersten Periode, konnte uns also weniger durch seine Neuheit, als durch die vortreffliche Ausführung allbekannter und allbeliebter Werke interessiren. Letztere war auch größtentheils ausgezeichnet. Das Ddur-Quartett von J. Haydn wurde mit musterhafter Präcision und Frische von den HH. Concert-M. David, Haubold, Hermann und Krumbholz unter lebhaftem Beifall gespielt; ebenso das Mozart'sche Quintett für Clarinette und Streichinstrumente, in welchem die Clarinettpartie von Hrn. Landgraf in unübertrefflicher Weise ausgeführt wurde, — sein Gesang im Adagio war von hinreißender Wirkung. Wärmster Beifall nach jedem Satze und Hervorruf am Schlusse zeichneten ihn und die Quartettspieler verdienter Maßen aus. — Den zweiten Theil des Concerts bildete das Beethoven'sche Septett, an welchem, außer den Ebengenannten, sich noch die HH. Weißenborn (Fagott), Lindner (Horn) und Backhaus (Contrabaß) betheiligten. Es liegt in der Natur der Verhältnisse, daß die Ausführung eines Septetts mit weit größeren Schwierigkeiten zu kämpfen hat, als die eines Quartetts, weil eine gleiche Präcision und ein gleiches gegenseitiges Eingehen aller Stimmen in einander bei diesem Miniatur-Orchester ohne Dirigenten nicht zu verlangen ist. Mit dieser fast selbstverständlichen Reserve war die Ausführung als eine sehr gelungene zu bezeichnen; Hr. Concert-M. David bewährte sich hier, wie stets, als ausgezeichneter Orchesterchef; jede Stimme war vortrefflich besetzt, die Soli der HH. David, Landgraf und Lindner gelangen vorzüglich. Das Publicum spendete auch hier seinen schuldigen Dank durch wiederholten Beifall und Hervorruf am Schlusse.

R. P.

Breslau. Am 13. October eröffnete unser „Orchesterverein" seine Soiréen, welche, 12 an der Zahl, von 14 zu 14 Tagen stattfinden. Wir haben über die zwei bis jetzt gegebenen zu berichten. — Der glänzende Erfolg, welcher die Concerte im vorigen Jahre begleitete, zeigte genugsam das Vorhandensein des Bedürfnisses und garantirte die für das kostspielige Unternehmen nothwendige lebhafte Betheiligung Seitens des Publicums auch für dieses Jahr im Voraus. In Folge dessen konnte sich das Institut consolidiren und alle Arrangements in Ruhe vorbereitet werden, so daß uns weder übereilte, noch lückenhafte, sondern wahrhaft vollendete Leistungen geboten wurden. — Hr. Dr. Leopold Damrosch, dessen Befähigung als Dirigent die allgemeinste

Anerkennung findet, hat die tüchtigen Kräfte, an denen unsere Stadt nicht arm ist, zu einem Ganzen zu vereinigen gewußt, welches unter seiner vorzüglichen Leitung strebt, Vollkommenes zu leisten, und in der That den höchsten Ansprüchen gerecht wird. Rechnet man hierzu einen so großen Aufführungen entsprechenden Saal, so darf man sich nicht wundern, wenn ein solches Unternehmen die mannigfachen Schwierigkeiten, die ihm entgegengestellt wurden, rasch überwand und sich in so kurzer Zeit das Bürgerrecht in hiesiger Stadt erwarb. — Das erste Concert brachte von Orchesterwerken: die Ouverturen zu „Genoveva" von Schumann, „Euryanthe" von Weber und die Amoll-Symphonie von Mendelssohn. Erstgenannte Ouverture konnten wir zu den Novitäten zählen, da sie seit mehreren Jahren nicht mehr — und auch damals nur einmal — aufgeführt worden war. Die den Intentionen des Componisten entsprechende Auffassung und die meisterhafte Ausführung des geistvollen und leidenschaftlichen Werkes erleichterten das Verständniß bei den Zuhörern, welche ihre lebhafte Theilnahme äußerten. In demselben Concerte sang die frühere k. sächsische Hofopernsängerin Frau Liebe zwei Arien aus der „Schöpfung" und dem Spohr'schen „Faust". Die Künstlerin zeigte sich im Besitze bedeutender Mittel bei vorzüglicher Schule; besonders gefiel uns der Vortrag der Spohr'schen Arie. Großer Applaus ward ihrer Leistung zu Theil. — Das zweite Concert brachte uns endlich eine symphonische Dichtung Liszt's, den „Orpheus". Es ist wahrlich keine Empfehlung für die musikalischen Verhältnisse unserer Stadt, daß Werke der Gegenwart von so hervorragender Bedeutung gar nicht oder doch nur ausnahmsweise in den Bereich unserer Concertprogramme gezogen werden. Namentlich galt dies ignorirende Verfahren den auch hier arg verketzerten Compositionen der neudeutschen Schule, während die Mittelmäßigkeit immerhin vertreten war. Um so freudiger begrüßten wir den „Orpheus", und hatten die Genugthuung, daß das Publicum dem Werke die achtungsvollste Theilnahme bewies. Die Ausführung war eine vollendete und gab uns das Werk in der Fülle seiner Schönheiten so klar wieder, daß der Eindruck ein überwältigender war und sichtlich manches Vorurtheil beseitigte. So war es denn auch erfreulich, daß unsere Localkritik sich insgesammt in günstigem, ja zum Theil enthusiastischem Sinne äußerte. Sie selbst haben in voriger Nummer eine Probe davon mitgetheilt. — Zum ersten Male hatten wir hierauf Gelegenheit, Hrn. Hans v. Bronsart spielen zu hören, und wir gestehen, daß er den ihm vorangegangenen bedeutenden Ruf noch übertraf. Er trug Beethoven's Clavierconcert in Gdur mit sehr interessanten Cadenzen eigener Composition in der poetischsten Auffassung mit glänzender Technik vor, und erntete nach jedem Satze stürmischen Applaus. Zugleich wurde der überaus präcisen und anschmiegenden Begleitung des Orchesters vom gesammten Publicum die vollste Bewunderung gezollt. Später entzückte Hr. v. Bronsart noch durch den Vortrag der Chopin'schen Berceuse und der zweiten Rhapsodie von Liszt (Fisdur), denen er, durch nicht enden wollenden Zuruf veranlaßt, Schumann's „Marsch der Davidsbündler" (aus dem „Carneval") hinzufügte. — Die übrigen Nummern: „Nachklänge an Ossian", Ouverture von Niels Gade, und Ddur-Symphonie (in vier Sätzen) von Mozart wurden mit Wärme und feiner Nuancirung wiedergegeben.

Eugen v. Blum.

Prag. Da unsere Concertsaison bisher noch nicht begonnen hat, so will ich Ihnen vorläufig über einige Aufführungen im Gebiete der Kirchenmusik berichten. So wurde vor Kurzem unter der Leitung des Domkapell-M. Rep. Skraup eine große Messe von Max Seifriz aufgeführt. Das Werk giebt Zeugniß von dem Vorhandensein einer bedeutenden Productionskraft; die Gedanken sind edel, die Empfindung eine frei dahinströmende, und bei dem Streben nach charakteristischer Betonung zeigt die volle Beherrschung der musikalischen Ausdrucksmittel den allseitig gebildeten Musiker. Wie wir vernehmen, gehört das Werk bereits einer frühern Schaffensperiode des Künstlers an, und ist wol diesem Umstande die etwas fühlbare Ungleichheit des Styls der einzelnen Sätze zuzuschreiben. Den unmittelbar befriedigendsten Eindruck macht das Gloria, welches in männlich kräftiger Weise aufgefaßt ist und durch eine gut durchgeführte Steigerung erhebend wirkt. — Bei der zur Eröffnung des Schuljahres des Conservatoriums stattgehabten kirchlichen Feier wurde von den Zöglingen dieses Institutes unter der Leitung ihres Directors J. F. Kittl ein Veni Sancte von Vogler, eine Messe von Reißiger und Graduale und Offertorium von J. Krejci zu Gehör gebracht. In Reißiger's Messe finden wir eine wahre Musterkarte nichtssagender Phrasen, bei denen nur der Unterschied stattfindet, daß sie einmal mit der Trockenheit eines blos formalen Contrapunktes, ein anderes Mal mit der Flachheit des wohlbekannten Reißiger'schen Liedsatzes an uns vorüberziehen. Viel Günstigeres läßt sich über Krejci's Werke sagen. In ihnen findet sich Adel und Innigkeit der Empfindung mit jenem Sinne für plastisch-musikalische Schönheit vereinigt, welche letztere von blos formaler Correctheit sehr zu unterscheiden ist, deren Vorhandensein aber auch von einer nicht gewöhnlichen Begabung Zeugniß ablegt, und die sich mit einem künstlerisch gereiften und fein gebildeten Geiste verbindet. Die Ausführung vorbenannter Werke war eine wohlvorbereitete und gerundete. — Unter dem Titel: „Böhmische musikalische Denkmäler" giebt Jos. Leop. Zvonar im Verlage von Kober in Prag eine Sammlung altböhmischer Gesänge heraus. Es liegt bis jetzt das erste Heft dieses Unternehmens vor. Wir behalten uns vor, sobald dasselbe weiter gediehen sein wird, ausführlicher darauf zurückzukommen, und wollen für heute nur erwähnen, daß sowol die Auswahl der Melodien, als auch die harmonische Bearbeitung derselben das größte Lob verdient, und die vorzügliche musikalische Bildung des Herausgebers, der den Charakter dieser Gesänge mit tief eindringendem Blicke erfaßt hat, erkennen läßt. Ueber den innern Werth und das Wesen dieser Choräle genüge für heute die Bemerkung, daß viele derselben sich durch eine Kraft und Innigkeit auszeichnen, welche ihre innere Verwandtschaft mit dem deutschen Kirchenliede unzweideutig bekundet. — Von bevorstehenden Concerten ist für den Moment nur mitzutheilen, daß Direktor Apt mit seinem Vereine die „Faustmusik" von Robert Schumann zur Aufführung bringen wird, wofür ihm schon im Voraus der Dank aller Musikfreunde gewiß ist.

8.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Am 9. d. Mts. reiste Richard Wagner von Leipzig nach seinem bisherigen Aufenthaltsorte Bieberich, von wo er sich direct nach Wien begeben wird. Er hatte sich zuletzt kurze Zeit in Dresden aufgehalten.

Am 6. d. Mts. gab Frl. Trebelli im Kroll'schen Theater zu Berlin ihre Abschiedsvorstellung. Zugleich trat die Violinvirtuosin Frl. Amélie Bido zum ersten Male daselbst auf.

Joachim kehrt von London nach Hannover zurück, um dort während des Winters die Hofconcerte zu leiten.

Die verdienstvolle Gesanglehrerin Frau Andriessen wird ihre Stellung am Wiener Conservatorium aufgeben und sich ausschließlich dem Privat-Gesangsunterrichte widmen. Zu gleichem Zwecke hat sich dort auch die Wittwe Marschner's, geb. Janda, niedergelassen. — Für die k. k. Opernschule sollen bereits J. Stockhausen als Gesanglehrer, Frau Bellart-Sulzer, früher eine gefeierte Primadonna der italienischen Oper, als Gesanglehrerin und Frau Albert-Bellon als Balletlehrerin gewonnen sein.

Frl. Artôt gastirt im nächsten Monate am Treumanntheater in Wien, und hat der Director desselben zu diesem Gastspiele die Hülfe der vorzüglichsten Prager Opernmitglieder requirirt.

Roger kann, obschon er die Stimme fast ganz verloren, das Singen noch nicht lassen; er tritt jetzt auf kleineren Bühnen auf, so neulich in Vincennes, wo er den glänzendsten Erfolg errang.

Musikfeste, Aufführungen. Das Concert der Dresdner Hofcapelle zum Besten des Pensionsfonds für den Sängerchor des Hoftheaters am 7. d. Mts. brachte Spontini's Olympia-Ouverture, Phantasie für die Posaune mit Chor von C. G. Müller (Kammermusikus Bruns und der Hoftheater-Sängerchor), Tripleconcert für Pianoforte, Violine und Violoncell von Beethoven (Frl. Marie Wieck, Concert-M. Lauterbach, Kammermusikus Fr. Grützmacher) und im zweiten Theile Mendelssohn's „Walpurgisnacht", die Soli von Frau Krebs-Michalesi und den HH. Schnorr v. Carolsfeld, Degele und Eichberger gesungen.

Im Laufe dieser Woche nehmen in Dresden die von Concert-M. Schubert, T. Körner, C. Schleusing und F. A. Kummer unter Mitwirkung des Pianisten Rollfuß veranstalteten „Quartettakademien" ihren Anfang.

Das in der Dresdner Correspondenz der vor. Nr. bereits angezeigte Concert des Pianisten Ludwig Hartmann in Dresden wird am 17. d. Mts. stattfinden und folgende interessante Programmnummern enthalten: Die „Kreutzersonate" von Beethoven (L. Hartmann und Kammermusikus Seelmann), Trio Nr. 2 von A. C. Frank, Solopiècen von Chopin und Liszt, zwei von den neuerschienenen Liedern Rich. Wagner's und Manuscriptlieder des Concertgebers (gesungen von Frau Bürde-Ney), R. Schumann's „Schön Hedwig" und „Die Flüchtlinge" (Declamation von Frl. Janauschek).

In Glauchau wurde am 29. October „Das Paradies und die Peri" von R. Schumann unter Leitung des Cantor Finsterbusch

aufgeführt: Die Partie der Peri hatte Frl. Marie Büschgens aus Leipzig übernommen.

Musik-Dir. Th. Schneider in Chemnitz wird im Laufe dieses Monats „Das Weltgericht“ von Fr. Schneider zur Aufführung bringen.

Am 31. v. Mts. wurde in Zittau unter Leitung des Dirigenten einiger dortiger Gesangvereine, Lorenz, und unter Mitwirkung des städtischen Musikcorps Mozart's „Requiem“ und der 42. Psalm („Wie der Hirsch schreit rc.“) von Mendelssohn aufgeführt.

Das erste philharmonische Concert im Wiener Hofopertheater am 2. d. Mts. brachte unter Dessoff's Leitung u. A. die Ouverturen zu „Iphigenie“ von Gluck und zu „Genoveva“ von Schumann, außerdem das dritte der sogenannten „Oboeconcerte“ von Händel.

In dem zweiten „Museumsconcert“ zu Frankfurt a. M. wirkte Frau Clara Schumann (Beethoven's Gdur-Concert und Solopiècen von R. Schumann und Chopin) mit; außerdem brachte das Programm den „altdeutschen Schlachtgesang“ von J. Rietz, den Göthe'schen „Gesang der Geister über dem Wasser“ von Schubert rc.

In Hamburg und Altona veranstalten auch in dieser Saison die HH. Böie, Lee, Breyther und Hohnroth Kammermusik-Soiréen. An denselben betheiligt sich auch der Pianist Carl v. Holten.

Pasdeloup eröffnete unter überaus großem Zudrange des Publicums seine Concerts populaires mit einer Aufführung für einen mildthätigen Zweck, welcher acht Tage später das erste Abonnementconcert folgte. Letzteres brachte Gluck's Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“, Beethoven's Cmoll-Symphonie, das Andante aus Haydn's 50. Quartett und die Freischütz-Ouverture. Alles fand enthusiastischen Beifall. Die „Illustration“ schreibt darüber: „Die Concerte im Circus Napoleon werden in diesem Jahre von einem noch größeren Erfolge gekrönt, als in dem vorigen.“ Alle festen Plätze seien vergeben und nur noch die „petites places“ — Räume, die jedenfalls manchem unserer „Paradiese“ ähneln — frei, auf welchen jedes Mal ein anderes Publicum sich einfindet. Weiterhin heißt es: „Wenn ein zweiter Pasdeloup in den elysäischen Feldern dasselbe versuchte, was dieser in der Nähe der Bastille unternommen, er würde keinen geringeren Erfolg erzielen und kein Concertinstitut das andere beeinträchtigen.“

Fétis, der Director des Brüsseler Conservatoriums, hat soeben zwei Werke seiner Composition produciren lassen, nämlich ein vor bereits 24 Jahren entstandenes Quartett und ein erst kürzlich componirtes Sextuor.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 5. d. Mts. kam im Berliner Opernhaus Auber's „Feensee“ zur Aufführung; die neuengagirte Frau Moser sang die Zeila.

Die Weimarer Hofbühne brachte zur Vorfeier des Reformationsfestes am 30. October Zacharias Werner's „Martin Luther oder die Weihe der Kraft“ in einer neuen Bühnenbearbeitung von F. Dingelstedt, zu welcher Musik-Dir. Carl Stör Ouverture und Zwischenactsmusiken geschrieben hat.

Eine neue deutsche Oper in 5 Acten „Eva Hlyna“, Text von H. Schmid, Musik von R. Doerstling, wurde am 26. October in Prag, und zwar des böhmischen Stoffes wegen in böhmischer Sprache, gegeben. Das Haus war überfüllt, folgte der fleißigen Aufführung mit Spannung und spendete den Darstellern reichen Beifall, wie denn auch der anwesende Componist mehrmals gerufen wurde. Das Sujet ist interessant, und die Musik zeigt einen wesentlichen Fortschritt des fleißigen Dilettanten. — Am 16. d. Mts. soll daselbst die feierliche Eröffnung der stehenden böhmischen Nationalbühne stattfinden.

Zur Feier des Tages, an welchem vor 75 Jahren „Don Juan“ in Prag zum ersten Male zur Aufführung gelangte, fand im Hamburger Stadttheater eine Festvorstellung dieser Oper statt. Also scheint man die übrigen Componisten doch nicht ganz über dem Gounod-Schwindel vergessen zu haben.

Am 3. November kam in London eine neue englische Oper von Wallace „Love's Triumph“ zur Aufführung. Das Publicum nahm sie mit endlosem Beifallklatschen auf, und die englischen Musikkritiker schreiben entzückte Berichte. Doch das geschieht immer, wenn ein einheimisches Musikproduct, mag es auch noch so unbedeutend sein, auf die Bühne gebracht wird, und damit ist noch lange keine Bürgschaft für den Werthgehalt der Arbeit geliefert. — Und wie machen wir's in Deutschland?

Auszeichnungen, Beförderungen. Eine Gesellschaft von Musikfreunden zu Florenz schrieb vor einiger Zeit zwei Preise für Streichquartette aus. Den ersten (von 300 Frcs.) erhielt Bottesini, den zweiten (von 200 Frcs.) Anichini. Wir erwähnten diese Beiden bereits in Nr. 15 d. Bl. bei Gelegenheit einer Notiz über den heutigen Zustand der Kammermusik in Italien.

Dem Director der gesammten Musikcorps der Garde du Corps, Wieprecht in Berlin, ist von seiner Vaterstadt Aschersleben das Ehrenbürgerrecht verliehen worden.

E. Pauer in London ist mit dem preußischen Kronenorden vierter Classe geschmückt worden.

Musikalische Novitäten. Das schon früher in d. Bl. besprochene und auch bereits an mehreren Orten aufgeführte „Requiem auf den Tod eines Helden“ von Hermann Zopff (Text von Dr. Märcker) ist soeben bei Herrmann in Berlin in Partitur, Clavierauszug und Chorstimmen erschienen.

Vermischtes.

Man schreibt uns aus Dresden, daß der dort lebende Componist Jean Vogt während der Anwesenheit der Großfürstin Helene von Rußland in der sächsischen Residenz die Ehre hatte, zu der Fürstin befohlen zu werden und derselben sein Oratorium „Lazarus“ wie die jüngst erschienenen und dem Großfürsten Constantin gewidmeten „Etuden“ zu überreichen. — Eine Composition Vogt's für Geigen-Quartett mit Sordinen gehört zu den Lieblingspiècen des Dresdner Publicums und erlebt zahlreiche Wiederholungen in den Unterhaltungsconcerten.

Prof. Ludw. Eckardt in Carlsruhe ist von der Generaladministration der großherzogl. Kunstanstalten beauftragt worden, mehrere Winter hindurch — vom November bis mit März — über Aesthetik und Kunstgeschichte zu lesen. In jeder Saison werden 18 bis 20 Vorträge von ihm gehalten werden, zu welchen den Mitgliedern des Hoftheaters und der Hofcapelle der freie Zutritt gestattet worden ist. Werden dieselben aber auch hingehen und sich nicht für weise genug dünken?

In vor. Nr. gedachten wir der am 4. d. Mts. stattgehabten Aufführung von Marschner's „Templer und Jüdin“ am Wiener Hofoperntheater. Nach dem dortigen Theatergesetz sollen nun Geistliche im Ornate, österreichische Militairs rc. nicht auf die Bühne gebracht werden. Dieses Gesetz besteht noch, obgleich es zum Theil nicht mehr gehandhabt wird. Hölzel war die Partie des Bruder Tuck zugefallen, er erschien jedoch im Ordensgewande und mit der Tonsur (Beides gegen das Reglement) und sang ganz sonor das „Ora pro nobis“, während der Chor reglementmäßig „ergo bibamus“ intonirte. Der Scandal war groß, und wie es heißt, soll Hölzel durch das Oberst-Kämmeramt sofort aus seinem Engagement entlassen worden sein. Thatsache ist, daß die Oper seither nicht wiederholt wurde und daß man den armen Tuck indeß zu Mayerhofer in die Arbeit gegeben hat, der ihn nächstens ohne Glatze wird singen müssen. Die „Ostdeutsche Post“ bemerkt hierzu: „Ein merkwürdiges Verfahren das, in der That! Man nimmt dem Tuck seine Blöße (die auf seinem Kopfe nämlich), und — giebt sich dabei selbst eine.“ — Uebrigens soll an Hölzel's Stelle bereits ein Hr. Krenn aus Prag engagirt sein.

Die Subscription für Halévy's Denkmal beläuft sich bereits auf 40,000 Frcs. Den dafür nöthigen Platz wird die Stadt Paris gratis hergeben.

Briefkasten.

L. H. in Dr. Da uns das fragliche Werk noch nicht zu Gesicht gekommen, so können wir Ihnen bezüglich der Auswahl leider keinen Rath ertheilen.

Literarische Anzeigen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 21. November 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 21.
Siebenundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Liszt's Faust-Symphonie.

Besprochen von

Richard Pohl.

VI.

Mephistopheles und Schlußchor.

Die Sympathien des Publicums wie der Kritik haben sich bis jetzt am lebhaftesten und entschiedensten für „Gretchen“ erklärt, so daß man diesen Satz bereits als populär bezeichnen kann. „Gretchen“ ist, der Natur der Sache nach, nicht nur der freundlichste und lieblichste, sondern auch der einfachste und melodiöseste Satz; Gretchens Bild liegt Jedermann näher und verständlicher vor Augen, als das des Faust; was jener an Tiefe und Erhabenheit der Gedanken voraus hat, ersetzt Gretchen durch Klarheit und Eingänglichkeit. Was aber uns betrifft: wir lieben Gretchens reizvolle Erscheinung, wir bewundern Fausts Gedankentiefe, wir verhehlen aber nicht, die größte Sympathie für Mephisto zu haben! Jeder hat seine Lieblingsneigung, und so ist denn uns der geistreiche „Schalk“ mit seinem unerschöpflichen, genialen Humor, seiner Proteusartigen Natur, und seiner noblen Vorliebe für die „Flamme“; — dieser

> „Theil von jener Kraft,
> „Die stets das Böse will, und stets das Gute schafft“ —

eine ganz besonders sympathische Erscheinung.

Man kann Mephisto keinen Charakter nennen — er ist nur Princip, aber deshalb eben so consequent und logisch, wie ein Charakter niemals sein wird. Das stürmische Umherwerfen zwischen widerstreitenden Empfindungen und Leidenschaften, das Schwanken zwischen Gut und Böse kennt er nicht; eben so wenig das Sichversenken und Aufgehen in einem zweiten Ich. Er kennt keine Selbstäuschungen und kein Selbstvergessen, keine Liebe und keine Sehnsucht — darum weiß er aber auch stets haarscharf, was er will und nicht will, und — was er aufs Spiel setzt! Er wagt ins Ungeheure, — zwar verliert er zuletzt, — aber er wagt mit einer Kühnheit und Genialität, die, ein ächt dämonischer Zug, sein ganzes Wesen so prägnant charakterisirt.

Da Mephisto kein eigentlicher Charakter ist, hat er auch keine Charakter-Motive, nicht einmal Stimmungs-Motive; sein Wesen beruht auf der absoluten Negation:

> „Ich bin der Geist, der stets verneint!
> „Und das mit Recht: denn Alles, was entsteht,
> „Ist werth, daß es zu Grunde geht.“

Daß man einem solchen Princip des Bösen nicht mit der Gefühlsseite nahen kann, — von der Mephisto überhaupt gar nicht zu erfassen ist, — liegt auf der Hand. Aber desto unwiderstehlicher wirkt er auf die Intelligenz. Zwar leugnet er alles Hohe, zwar verhöhnt er alles Gefühlvolle, zwar verzerrt er alles Schöne — aber seine Dialektik ist so glänzend, seine Trugschlüsse sind so verlockend, seine Sophistik ist so interessant, daß wir ihm gern durch alle Irrgänge folgen. Denn wir wissen ja, daß wir den Ariadnefaden der Liebe in diesem Labyrinthe dennoch nicht verlieren werden!

Der Zersetzungsproceß, welchem Faust durch Mephisto unterworfen wird, ist für den Musiker noch von speciellem Interesse durch die thematische Kunst, mit welcher der Tondichter hier zu Werke ging. Wenn in den früheren Sätzen die poetische Seite der Aufgabe von wesentlicher Bedeutung für die thematische Gestaltung und die Aufeinanderfolge der Charakterbilder war, so tritt hier das Poetische mehr in den Hintergrund, um der formalen Seite eine um so vollberechtigtere Entfaltung zu gestatten. Es kommt in diesem Satze also weniger auf die Reihenfolge der Gedanken, als auf ihre Fassung an. — Von den fünf Hauptmotiven des Faust wählt sich Mephisto vier heraus, die ihm die sympathischsten sind. Das Motiv der Sehnsucht (Nr. III.) vermeidet er wohlweislich. Ihm selbst ist die Sehnsucht eine völlig unbekannte Empfindung; er kennt aber die Gefahr, die für seine vernichtenden Zwecke daraus entstehen würde, wenn er diese ächt menschliche und unzerstörbare Gefühlsseite berühren würde. Er geht ihr daher eben so vorsichtig aus dem Wege, wie den Gretchen-Motiven: denn die „Antipathie“ zwischen Beiden ist eine tiefbegründete und gegenseitige.

Die Liebe, als allgemein menschliche Gefühlsregung, weiß er schon besser zu packen; er kennt ihre Ursachen und Wirkungen, ihre Fehler und Schwächen sehr genau:

„Besonders lernt die Weiber führen!
„Es ist ihr ewig Weh und Ach
„So tausendfach
„Aus Einem Puncte zu curiren!

Darum wirft er sich auch auf das **Liebes-Motiv** (Nr. IV.) wie der Geier auf eine Taube; er verdreht und verzerrt es auf alle mögliche Arten, und verspottet es mit teuflischer Lust. Dennoch kommt er nie über den ersten Anlauf (Motivglied I. b.) hinaus; er packt die Liebe an ihrer ersten Wurzel, und sucht sie im frühesten Keime zu ersticken, weil er ihrer vollen Entfaltung doch nicht zu folgen vermöchte! — Den Zusammenhang zwischen dem Liebes-Motiv und dem des **Zweifels** (Nr. I.) hat er vortrefflich ausspionirt; er sucht die Zweifel zu verstärken, die Verwirrung zu erhöhen, denn:

„Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
„Des Menschen allerhöchste Kraft,
„Laß nur in Blend- und Zauberwerken
„Dich von dem Lügengeist bestärken,
„So hab ich dich schon unbedingt!"

Auch das Motiv des unbefriedigten **Dranges**, des rastlosen Strebens (Nr. II.) kommt ihm sehr gelegen. Er steigert die Leidenschaftlichkeit, vermehrt die Unzufriedenheit, reizt zur Unersättlichkeit —

„Den schlepp ich durch das wilde Leben,
„Durch flache Unbedeutendheit,
„Er soll mir zappeln, starren, kleben,
„Und seiner Unersättlichkeit
„Soll Speis und Trank vor giergen Lippen schweben:
„Er wird Erquickung sich umsonst erflehn!"

Endlich stachelt er den **Stolz** auf (Nr. V.) bis zum tollsten Uebermuth; er verlockt zu immer kühneren Wagnissen, treibt die Erkenntniß bis zum höchsten Frevel, und predigt den „alten Spruch seiner Muhme, der Schlange":

„Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum."

Mit solchen Werkzeugen und Mitteln ausgerüstet, kann es ihm, aller Berechnung nach, gar nicht fehlen, „den Geist von seinem Urquell ab zu ziehen". Triumphirend ruft er, schon in voller Gewißheit seines Sieges:

„Und hätt er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
„Er müßte doch zu Grunde gehen!"

Nur Eins hat Mephisto dabei vergessen, oder vielmehr unterschätzt: Gretchens unverlöschlichen Eindruck; den unvertilgbaren Zauber ächter Liebe und Weiblichkeit. Er wird ihn zeitig genug zu seinem Schaden spüren!

Zunächst aber sehen wir Faust machtlos den unterirdischen Mächten verfallen, ein Spielball der tollsten Launen des Lügengeistes. Die **Introduction** des dritten Satzes (Allegro vivace ironico), mit ihren spitzen Pizzicatos, ihrem höhnischen Gelächter und ihrer diabolischen Grazie (P. P. 174—177) dient zur prägnantesten Charakteristik des „Schalks".

„Bereitung braucht es nicht voran,
„Beisammen sind wir: fanget an!"

Er steht, wie auf einen Zauberschlag (Becken) blitzähnlich erscheinend, schlagfertig vor uns:

„Im rothen, golbverbrämten Kleide,
„Das Mäntelchen von starrer Seide,
„Die Hahnenfeder auf dem Hut" —
— „Um Faust die Grillen zu verjagen."

Und sofort beginnt er seine zersetzende Arbeit, indem er zu seinem ersten Angriff nicht etwa den schwächsten, sondern den stärksten Punct wählt — die Liebe. Er knüpft unmittelbar an die heiligsten Empfindungen des vorigen Satzes an, verhöhnt und verzerrt sie aber fast bis zur Unkenntlichkeit. (P. P. 177—179.)

Beispiel XIII.

Allegro vivace ironico. *Cl. Ob.* *Viol. pizz.* *Cl. Viol.* *Alt.*

„Der Grasaff! Ist er weg?
„Ich hab's ausführlich wol vernommen,
„Herr Doctor wurden da katechisirt,
„Hoff, es soll Ihnen wohl bekommen!"

Hierauf nochmaliges thematisches Zurückgehen auf die höhnischen Einleitungstacte (P. P. 179—181) und dann sofort eine versuchsweise Allianz mit dem Motiv des Zweifels (P. 182).

Beispiel XIV.

Allegro (Alt). *Cl. Cello.* *Fg.*

Nach diesen Präliminarien beginnt erst der eigentliche Scherzo-Satz, dessen erstes Hauptthema (P. P. 183—187) das kaustisch geschärfte zweite Faust-Motiv ist.

Beispiel XV.

Allegro vivace (Streichquartett).

Alt. Cello.

Pauke.

Einen kurzen Zwischengedanken bildet hier Fausts Reminiscenz an seine Liebe. Es ist, als wenn er, aus tiefster Brust aufseufzend, nach verschwundenem Glück sich sehnte (P. 187. B. H.) und nach längst Verlorenem zurückgreifen wollte.

Beispiel XVI.

Allegro. Fg. Ob. Celli.

Aber sogleich vertritt Mephisto ihm den Weg, und stachelt ihn auf zu neuen und höheren Wagnissen. (P. P. 189—200.) Es liegt in der Durcharbeitung und den Steigerungen dieses Scherzo-Satzes ein wahrhaft dämonisches Feuer; es ist ein unwiderstehlicher Zug und Drang darin, der Alles vor sich niederwirft. Dabei ist das Orchestrale mit einer so virtuosen Brillanz behandelt, daß man diesen Satz, wie eigentlich den ganzen Mephisto, ein Concertstück für großes Orchester nennen könnte. In formeller Hinsicht ist auf den interessanten Parallelismus mit der verwandten Gestaltung des ersten Satzes noch besonders aufmerksam zu machen. Dort (P. 13), wie hier, ist das zweite Faust-Motiv das des Allegro-Satzes; selbst die schwungvolle Transition, welche dort (P. 22—23) zum Motiv III. hinüberführt, ist hier (P. 194) sehr gut wieder erkennbar, und, trotz ihrer Metamorphose, nicht weniger wirksam.*) Nur bildet sie hier blos eine Episode des Hauptgedankens, der endlich seinerseits wieder (P. 201) zur Introduction zurücklenkt, indem das travestirte Liebes-Motiv (Beisp. XIII.) mit gesteigertem Ausdruck zum zweiten Male aufgenommen wird, woran sich die Parodie des ersten Faust-Motivs (Beisp. XIV.) wiederum anschließt, dies Mal aber gleichfalls mit verschärfter Ironie zugespitzt und noch kaustischer imprägnirt. (P. 203—205.)

Noch aber ist die Spitze der satyrischen Verhöhnung von Fausts Empfindungswelt nicht erreicht. Der Uebermuth gipfelt sich in dem nun folgenden „Fugato“, wo Mephisto das Liebes-Motiv zu einem Fugenthema macht, das er in vollständiger vierstimmiger Durchführung mit so ernsthafter Miene und so regelrecht behandelt, als verstünde sich der Contrapunct bei Herzensangelegenheiten ganz von selbst! (P. 207—212.)

Beispiel XVII.

Allegro moderato. Viol.

*) Der Clavierauszug (P. 50) weicht hier so stark von der Partitur ab, daß die Stelle im Arrangement kaum wieder zu erkennen ist. Abweichend von dem Verhältniß im ersten Satz, ist aber hier die Figuration in der Partitur weit fließender und brillanter.

Diese Idee, die Ironie hier förmlich zur Methode zu erheben, ist von schlagender Genialität. Wir sehen Mephisto leibhaftig vor uns, wie er in der Maske des „Professors“, der

„Das Beste, was er wissen kann,
„Den Buben doch nicht sagen darf,“

mit unübertrefflichem Humor dem Schüler das „Collegium logicum“ so eindringlich liest, daß diesem „von alledem so dumm wird, als ging ihm ein Mühlrad im Kopf herum“ —

Encheiresin naturae nennts die Theorie,
Spottet ihrer selbst — und weiß nicht wie! —

Doch bald genug ist der Lügengott

„Des trocknen Tones satt:
„Muß wieder recht den Teufel spielen.“

Und toller als vorher wirft er das Liebes-Motiv, wie einen Spielball, umher (P. 213—215), bis er es in ein „Scherzando“ verwandelt hat, das er mit diabolischer Grazie handhabt. (P. 216—217.)

Das Arsenal des Bösen ist damit aber noch keineswegs erschöpft. Das fünfte Faust-Motiv wurde bis jetzt noch nicht in seine höllischen Kreise gezogen: jetzt kommt auch dies an die Reihe. (P. P. 218—222.)

Beispiel XVIII.

Allegro animato. giocoso.

„Grau, theurer Freund, ist alle Theorie,
„Doch grün des Lebens goldner Baum!“ — —

Das ganze Orchester bricht in den wildesten, zügellosesten Jubel aus: die Hölle feiert einen Festtag! — Da zuckt es wie ein Blitzstrahl nieder, — plötzliche Todtenstille. — (P. 225. B. Aa.) Alles lauscht; nur Mephisto will sich zornig erheben; auch er verstummt. Ein bodenloser Abgrund thut sich plötzlich auf, und ein gespenstiger Mahnruf, ein „Memento mori“ erschallt, wie eine Botschaft des Jenseits aus dem Grabesdunkel. (P. 226.)*) Nochmaliges Auflehnen Mephistos —

*) Der Effect wird harmonisch durch den jähen Wechsel der Tonart (H dur, C moll), instrumental durch die gestopften Hörner (in C) hervorgebracht, welche den Quartsext-Accord (mit dem Liszt überhaupt so oft die größten Wirkungen hervorbringt) von C moll intoniren. Thematisch ist dieser Stimmungswechsel vermittelt durch ein rhapsodisches Einwerfen der Motiv-Metamorphose Nr. XV. sowie durch rhythmische Reminiscenzen des ersten Faust-Motivs. In der ersten (nicht gedruckten) Faust-Bearbeitung war der Effect noch viel frappanter und schauerlicher. Dort lag das ganze Orchester auf Fis dur, brach plötzlich ab, und machte, ohne alle Vermittelung, dem C moll-Quartsext-Accord Platz. Die Wirkung war ungeheuer, aber alle Harmoniker schrieen Zeter über diese „unlogische Fortschreitung“! Selbst Zellner nannte den Effect nur einen „akustischen“. Zur Beruhigung

nochmaliger Geisterruf, das schauerliche Echo eines fernen Requiem, mit seinem

„Quantus tremor est futurus!“ —

Aber kaum ist der Ruf verhallt, so bäumt Mephisto sich auch mit frecher Stirne wieder empor, stampft zornig wild den Boden (P. 227. B. Bb.), und weiter gehts im tollkühnen Jagen —

„Weiß nicht, was sie kochen und schaffen —
„Vorbei, vorbei!“ — (P. 229—241.)

Plötzlich stößt er auf ein neues, noch stärkeres Hinderniß (P. 242. B. Gg.), der nächtliche Himmel wird blendend hell — die Wolken theilen sich — Gretchens schönes Bild erscheint!

„Mephisto, siehst dort,
„Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehn?
„Ich muß bekennen, daß mir däucht,
„Daß sie dem guten Gretchen gleicht. —
„Welch eine Wonne! welch ein Leiden!
„Ich kann von diesem Blick nicht scheiden.“ —

Die Wehmuth und Reue, welche Faust plötzlich ergreift, ist in einem kurzen Gedanken (4 Tacte Horn-Solo, B. Hb.) ergreifend ausgedrückt. Aber noch ist es nicht Zeit zur Erlösung; Mephisto läßt seine Beute so leicht nicht fahren. Schon hat er Faust wieder gepackt und hinweg geschleppt —.

„Staub soll er fressen, und mit Lust,
„Wie meine Muhme, die berühmte Schlange.“

Und aufs Neue beginnt der zersetzende und vernichtende Proceß der Negation. Wesentlich Neues kommt nicht mehr mehr hinzu; das Frühere wird nur in theilweis neuen Combinationen und Steigerungen wiederholt, musikalisch ausgedrückt: der Repetitionssatz beginnt. Nach einer Transposition vom Beispiel XIV. (P. 244) setzt das Allegro-Motiv Nr. XV. wieder ein (P. 247), wird in seiner ganzen Breite abermals durchgeführt, geht dies Mal jedoch sofort in eine Repetition vom Beispiel XVIII. über (P. 260), welches mehreren geistreichen Variationen unterworfen wird, und endlich mit einschmeichelndem Pianissimo das Liebes-Motiv (Beispiel XIII.) wieder packt, das (P. 269) jetzt mit einer Sicherheit und Siegesgewißheit gehandhabt wird, die uns an das graziöse Spiel einer Katze mit der gefangenen Maus gemahnt. Man höre nur die „Sammtpfötchen“ in den Geigenpassagen (P. 270). Aber plötzlich zeigt der Tiger seine Krallen wieder. Mephisto bäumt sich wild triumphirend empor; er glaubt des Sieges nun endlich gewiß zu sein, und wirft die Maske ab:

Beispiel XIX.

Allegro deciso.

„Her zu mir!“ (P. 277.)

aller specifisch musikalischen Gemüther hat nun Liszt das Fisdur in Hdur verwandelt und den harmonischen Wechsel chromatisch vermittelt. Wir bedauern aber aufrichtig, daß er sich zu dieser Concession herbeigelassen hat, denn die Wirkung ist dadurch abgeschwächt worden. Als Episode ist diese Stelle parallel dem Geister-Motiv des ersten Satzes (P. 80—87) gegenüber zu stellen. Aber wie verschieden sind Beide!

Ein satanischer Lärm bricht los, die ganze Hölle ist im Aufruhr (P. 280. B. Tt.) und jauchzt: Triumph! — Zu früh! — Denn abermals ertönt „der gespenstige, bleiche Laut aus der Grabesewigkeit herüber“, und gebietet dem höllischen Frevel: Halt! (dies Mal schlagen die gestopften F-Hörner den Eismoll-Quartsext-Accord an). Noch will Mephisto sich nicht für besiegt erklären. Er fordert den ewigen Rächer zum Kampfe heraus und läuft Sturm gegen den Himmel. (P. 285—288.) Umsonst! — Fausts Seele wird ihm nicht zu Theil:

„Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
„Ist sich des rechten Weges wohl bewußt!“

Trotz aller Anstrengungen des „Verderbers“ wird der höllische Dunstkreis immer lichter und lichter. Vor den Strahlen der ewigen Gnade kann Nichts bestehen; das „drei Mal glühende Licht“ versengt den Flüchtling der Hölle mit „heiliger Lohe“. (P. 289—294.) Er löst sich in Nebel und Schatten auf, und verschwindet allmälig, wie eine Kerze vor dem Sonnenlicht. Diese Stelle gehört zu den merkwürdigsten und genialsten der ganzen Symphonie. Während vorher (B. Ww.) die Bässe in trotzigen Triolen abwärts stiegen, und zugleich die Oberstimmen himmelan stürmten, kehrt sich jetzt das Verhältniß plötzlich um; die Bässe werden ruhiger und schwellen allmälig empor, wie eine Wasserfluth, während die Geigen und Holzbläser in einer eigenthümlichen Scala (g, ges, e, es, des, c, b, a) sich ihnen entgegen bewegen und langsam getragen abwärts schweben. Es ist, als wenn Himmel und Erde sich vereinigen wollten; der Eindruck ist ein ähnlicher, als wenn zwei Nebelbilder sich gegen einander verschieben, indem das eine zurückweichende immer schwächer und schwächer wird, während das andere mehr und mehr zum Durchbruch kommt.

Endlich ist das Ziel erreicht; Arpeggien, aus Harfen- und Flötentönen gemischt, ertönen; Gretchens Bild taucht auf, doch jetzt nur erst auf kurze Zeit, denn der Schleier des Jenseits ist noch nicht völlig gehoben. (P. 295.)*) Schon nähern wir uns aber dem Allerheiligsten. Die Posaunen intoniren den majestätischen Anfang des Schlußchores, während die Bässe (P. 299) auf dem Orgelpunct von C liegen und wie in heiligem Schauer erbeben und ausklingen — dann tiefes, erwartungsvolles Schweigen.**) Die Orgel (die hier von imposanter Wirkung ist) fällt mit dem Cdur-Accord wieder ein, und der Männerchor, der unterdeß ernst und feierlich aufgetreten ist, beginnt unisono den erhabenen Schlußchor des zweiten Theiles (P. 301):

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß“,
„Das Unzulängliche, hier wirds Ereigniß“,
„Das Unbeschreibliche, hier wird es gethan“.

Da nimmt der feierliche Gang der Harmonien eine plötzliche Wendung nach Asdur, der Tonart Gretchens (P. 303), und der Solo-Tenor beginnt:

*) Der Componist hat (Pag. 296—298) die Concession gemacht, hier 10 Schlußtacte anzufügen, welche die Symphonie unmittelbar schließen können, wenn der Schlußchor weggelassen wird. Wir protestiren aber in seinem Interesse gegen die mögliche Weglassung dieses Chores, welche dem ganzen Werke den erhabenen Schlußgedanken rauben müßte. Zudem erscheint uns dieser „Nothschluß“ auch zu plötzlich und zu kurz.

**) Wir können hier die Bemerkung nicht unterdrücken, daß wir diese durch eine lange Fermate (P. 300) markirte Generalpause lieber wegwünschten. Wir haben bei allen bisherigen Aufführungen die Erfahrung gemacht, daß das hierdurch hervorgerufene Schweigen, welches nach der Absicht des Componisten ein feierliches, erwartungsvolles sein soll, sich in ein peinliches verwandelte. Wir würden allen Dirigenten vorschlagen, die Generalpause zu überspringen und nach den vier Soloschlägen der Pauke sofort die Orgel eintreten zu lassen.

Beispiel XX.

Andante mistico.

Das E - - - - - - wig

(Tenor-Solo.)

Streich-Quartett.

(Chor.)

Weib - li - che zieht uns hin-

pp

Fl. Clar. Horn.
(Streichquartett simile.)

an, zieht uns hin - an.

Hier also erscheint Gretchen nochmals, und zwar zum letzten Male, aber nun nicht mehr als liebendes Weib, sondern als das erlösende Princip; nicht mehr als Individualität, sondern als das verklärte und verklärende „Ewig-Weibliche". — Die Orgel schweigt, an ihrer Stelle nimmt die Harfe die Begleitung des Solo-Tenors auf, welcher in schönen Modulationen den Gedanken weiter ausführt, bis er ihn nach Cdur zurückbringt. (P. 310.) Jetzt fällt die Orgel mit vollem Orchester wieder ein; Posaunen, Trompeten und Hörner schwingen sich in Dreiklangslagen mächtig empor, Alles jubelt in himmlischer Begeisterung auf, wie ein Chor der Seligen, welche dem Herrn ihren Hymnus singen. Die Wirkung dieses einfachen, klaren Cdur, im wohlbegründeten Gegensatz zu den gewagtesten Modulationen des wilden Mephistosatzes, ist geradezu überwältigend. Noch einmal weicht das Orchester nach dem Asdur Gretchens aus (P. 313), worauf auch sofort die Orgel wieder schweigt, die Harfe an ihre Stelle tritt und der Solo-Tenor die Metamorphose Gretchens nochmals aufnimmt. Dann noch eine mächtige, himmelaufjauchzende Steigerung — das Cdur tritt zum dritten Male auf (P. 325): wir sind am Ende. — Unter den himmlischen Heerschaaren, welche anbetend den Thron des Ewigen umgeben, kniet der erlöste Faust.

Beispiel XXI.

Tutti.

p

Der Irrthum ist zur Wahrheit, die falsche Erkenntniß zur geläuterten, ewigen geworden:

„Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
„Umfaß Euch mit der Liebe holden Schranken,
„Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
„Befestiget mit dauernden Gedanken!" —

— — —

Wir hätten noch Manches hinzuzufügen, was wir aber unterdrücken wollen, weil Vielen schon Das, was wir geboten, zu viel sein dürfte. Das aber sprechen wir am Schlusse aus innerster Ueberzeugung aus, und werden es allenthalben zu vertreten wissen: daß Beethoven's letzten und größten Werken Nichts würdiger und ebenbürtiger an die Seite zu stellen ist, als Liszt's Faust-Symphonie: für uns der Höhepunct des bisherigen Liszt'schen Künstlerschaffens, und unzweifelhaft das größte symphonische Werk unserer Zeit.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das sechste Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses — Donnerstag den 13. November — war kein glückliches; der zweite Theil mußte dies Mal für zu Vieles entschädigen, um uns den ersten vergessen machen zu können. Das Concert wurde eröffnet durch eine Ouvertüre zu „Aladdin" von Carl Reinecke. Wir fragen zunächst: Was oder wer ist „Aladdin"? Ist es eine Oper, ein Oratorium, oder was sonst? Ist es das Märchen aus „Tausend und eine Nacht" — wer hat die Zauber-Geschichten, die er vielleicht seit seiner Kinderzeit nicht gelesen, so im Kopfe, daß er von Aladdin sofort sich mehr erinnert, als daß er eine „Wunderlampe" hatte? So viel ist gewiß, daß wir nicht herausgehört haben, was der Componist eigentlich gewollt hat; das aber haben wir heraus gehört, daß seine musikalische Erfindung (ganz abgesehen von der poetischen) sich zu sehr an Mendelssohn'sche und Schumann'sche Muster anlehnt, um als eine selbständige gelten zu können. — Zweite Nummer: Sturmesmythe für Männerchor mit Orchester von Franz Lachner (gesungen vom Pauliner Sänger-Verein.) Wenn wir das Stück auf einem Sängerfeste gehört hätten, so könnten wir es immerhin loben; denn es gehört noch zu den besseren Werken jener Männerchor-Literatur von — längst bekannter Qualität. Aber im Gewand-

haus eine solche Trivialität? Nur der Name Franz Lachner macht uns diesen Mißgriff einigermaßen begreiflich; daß man dem Componisten indeß mit dieser Gefälligkeit einen Dienst erwiesen hat, müssen wir stark bezweifeln. — Dritte Nummer: Pianoforte-Concert von Schumann, gespielt von Hrn. Eduard Dannreuther aus Cincinnati. Der offenbar noch sehr jugendliche Virtuos war bisher Schüler des Leipziger Conservatoriums. Wir sind so reich gesegnet mit guten und vorzüglichen Pianisten, daß man hier wahrlich nur in Verlegenheit zu sein braucht, wen man zu wählen hätte, aber entschieden wissen kann und muß, wen nicht. Und nun vollends das Schumann'sche Concert, eins der subtilsten und geistigsten Pianofortewerke, zu dessen genügender Interpretation ein Virtuos, außer seinen Fingern, noch verschiedenes Andere mitbringen muß! Hr. Dannreuther besitzt vorläufig nur erst die technisch gut ausgebildeten Finger, die ihm im jugendlichen Feuer übrigens auch zuweilen noch durchgehen. Dem Orchester können wir für sein Accompagnement ebenfalls kein Compliment machen. Das Schumann'sche Concert ist im Gewandhaus oft genug gespielt worden, um verlangen zu können, daß die Begleitung wenigstens technisch sicher und glatt geht, auch dann, wenn der Pianist musikalisch nicht zuverlässig ist. Im letzten Satz waren aber Orchester und Solospieler einmal halb, und einmal ganz auseinander! — Den Schluß des ersten Theils bildete der Bacchus-Chor aus Mendelssohn's „Antigone". Der Männerchor war einmal da, sollte also beschäftigt werden. Dies scheint uns der Grund zur Aufnahme dieses vielgesungenen Fragments gewesen zu sein. Ueber die Schönheiten des Bacchus-Chors kann kein Zweifel sein; alle Welt kennt und schätzt sie hinlänglich; gegen die Vorführung solcher Bruchstücke für Männergesang aber müssen wir uns entschieden erklären. Die CDur-Symphonie von Franz Schubert bildete den zweiten Theil. Sie ging brillant, und hat uns den einzigen ungetrübten Genuß des Abends gewährt. Hier bewährte sich das Gewandhaus-Orchester wieder in seinem alten Ruf und vollsten Glanz; nur einige Tempi hätten wir gemäßigter gewünscht: so die Introduction zum ersten Satz, das Trio des Scherzo und den Anfang des Andante. Der Dirigent nahm im Ganzen ziemlich elastische Tempi, wozu die Symphonie ihm das vollste Recht giebt, und worüber wir uns um so mehr gefreut haben, als wir dieselbe Beobachtung schon neulich bei der Mendelssohn'schen Symphonie machten. Wir schließen daraus, daß das (für uns allein richtige) Princip der Nuancirung der Zeitmaße innerhalb eines und desselben Satzes, welches Liszt und Wagner so meisterhaft handhaben, mehr und mehr Gemeingut wird. R. Pohl.

Dresden. Das erste der sechs Abonnementconcerte der königl. Capelle fand am 28. October im Saale des Hôtel de Saxe vor einem äußerst zahlreichen Auditorium statt. Das Programm brachte zwei hinlänglich bekannte Nummern: Jubelouverture von C. M. v. Weber und Bdur-Symphonie von L. v. Beethoven, und zwei Novitäten: „Irdisches und Göttliches im Menschenleben", Doppelsymphonie für zwei Orchester von Louis Spohr, und „Lustspiel-Ouverture" von J. Rietz. — Spohr's Symphonie vermochte nicht sich Sympathien zu erringen, was wol darin seinen Grund haben mag, daß der Individualität des verewigten Meisters Nichts ferner lag, als gerade reine Programmmusik. Der Componist wollte dem Gedichte nach das gute und böse Princip im Menschen musikalisch veranschaulichen und that dies durch äußere Mittel, indem er zwei Orchester gleichsam sich bekämpfend gegenüber stellte; und da ihm eben jeder Reichthum in der Verschiedenheit des harmonischen Colorits abging, so versuchte er diese beiden Gegensätze mehr in melodischer Weise abzuthun, streifte aber hierdurch stark an Opernmusik, während die symphonische Gestaltung knapp gehaltener Motive ganz außer Acht blieb. Die Composition an und für sich ist durchaus nicht des Meisters unwürdig, aber sie ist eben keine Symphonie; noch weniger ist der Inhalt des ziemlich matten Gedichtes, bis etwa auf den Schluß, wo die Textesworte lauten: „Er siegt — und selge Ruh kehrt bei ihm ein", irgendwie verständlich musikalisch illustrirt. Die „Lustspiel-Ouverture" von Rietz ist ein künstlerisch nobles, mit harmonisch interessantem Beiwerke ausgestattetes Orchesterstück, welches bei trefflicher Wiedergabe von Seiten des Orchesters sich reichen, wohlverdienten Beifalls zu erfreuen hatte. Auch die Ausführung der übrigen Piecen unter der Direction des Capell-M. Krebs war im Allgemeinen eine fast tadellose, welche Wirkung unbedingt erhöht würde, wenn man es unterließe, zwischen den einzelnen Sätzen der Symphonie hörbar zu stimmen. — Am 5. Novbr. fand das dritte und letzte Concert der vereinigten Tonkünstler unter Direction des Hrn. Witting in demselben Saale statt. Das Programm war folgendes: Ouverture zu „Armide" von Gluck, Recitativ und Arie für Sopran mit obligater Violine von Mozart, Concert in Cmoll für Pianoforte von Beethoven, „Suleika" und „Hirtenlied" von Mendelssohn, Rondo von Em. Bach, „Des Abends" aus den Phantasiestücken von R. Schumann und „Im Walde" von Stephen Heller für Pianoforte, erster Satz des Dmoll-Concerts von F. David (neu) und Symphonie in Emoll von F. Hiller (ebenfalls neu). Als Solisten traten in diesen Concerten auf: der junge, talentvolle Geiger, dessen wir in einem früheren Referate schon lobend gedachten, Hr. Nicolaus v. Pagoscheff, die Pianistin Frl. A. Dietrich und die Sängerin Frl. Jaschke. Nach Weihnachten soll ein zweiter Cyklus dieser Concerte stattfinden. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß die Kräfte eines Privat-Orchesters, wie das Witting'sche, sich mit denen der königl. Capelle nicht zu messen vermögen, daher wir jeden Vergleich hier ausschließen. Der Wahrheit gemäß müssen wir jedoch trotzdem die Orchesterleistungen, in Anbetracht der obwaltenden Umstände, als tüchtige bezeichnen, und wollen den strebsamen Dirigenten sowie auch das Orchester hiermit anregen, auf der betretenen Bahn rüstig vorwärts zu schreiten und das Programm für den zweiten Cyklus durch Mannigfaltigkeit, welche in dem Wechsel von Werken der älteren und neueren Schule besteht, so anziehend als möglich zu machen. — Zum Besten des Pensionsfonds für den Sängerchor des Hoftheaters fand in letzterem am 7. d. Mts. ein Concert statt, dessen Programm Sie bereits in vor. Nr. vollständig mittheilten. Leider war dieses ebenfalls von Capell-M. Krebs geleitete Concert nicht besonders besucht. — Die Oper brachte als Novität Offenbach's in Berlin vielfach gegebene Operette „Herr und Madame Denis", welche möglichst beifällig aufgenommen worden sein soll. Louis Schubert.

Berlin. Frau Beringer gastirte an der Königl. Oper als Susanne („Figaros Hochzeit"), Isabelle („Robert der Teufel") und als Königin der Nacht („Zauberflöte"). Hätten wir im Allgemeinen gegen die Correctheit ihrer Coloratur Manches auszusetzen, so besitzt sie doch eine sehr leichte Ansprache in der hohen Stimmlage. Dies bewies sie durch den Vortrag der ersten Arie aus der „Zauberflöte", welche von ihr in der ursprünglichen Tonart und ohne alle Abänderungen gesungen wurde. Außerdem ist ihre Stimme klein und ohne sympathische Wirkung, ihr Vortrag ohne geistiges Leben und ihr Spiel dilettantisch. Das Publicum zeigte sich theilnahmlos gegen die Sängerin. — An der Kroll'schen Bühne gastirte die berühmte Altistin Frl. Trebelli in sechs Vorstellungen mit ihren früher gehörten Paradestücken. Da wir in d. Bl. schon vor zwei Jahren mehrfach und weitläufiger uns über die Künstlerin ausgelassen haben, so können wir jetzt nichts Neues mehr hinzufügen, da ihre Leistungen weder zu-, noch abgenommen. Das Publicum des stets überfüllten Saales empfing die Sängerin mit stürmischem Applaus, nahm alle Leistungen enthusiastisch beifällig auf und rief sie unzählige Male hervor. — Die königl. Capelle hat bis jetzt schon zwei Symphonie-Soiréen hinter sich. In der ersten kamen zur Aufführung: Suite in D von Seb. Bach, Cdur-Symphonie von Beethoven, Ouverture zu „Euryanthe", Amoll-Symphonie von Mendelssohn; in der zweiten: Suite (Präludium, Menuett, Variationen und Marsch, und Introduction und Fuge) von Franz Lachner, Ouverture zur „Zauberflöte", Ouverture zur Oper „Faust" von Spohr und Fdur-Symphonie von Beethoven. Die Lachner'sche Suite verleugnet keineswegs der Form nach ihre Abstammung. Präludium und Fuge sind sogar inhaltlich Seb. Bachisch in neuer Auflage. Die anderen Sätze sind ganz modern gehalten, erfreuen sich aber seltener Klang- und Instrumentaleffecte. Das Menuett mit seinem Basso ostinato im Trio ist von nobler, reizender Melodieerfindung. Die Bratschen und Violoncells führen sich in den Variationen als die Träger der Themas ein, treten es effectvoll an die anderen Streichinstrumente ab, bis es der Reihe nach auch von den Blasinstrumenten in den verschiedensten, wirksamsten Zusammenstellungen in Angriff genommen wird. Diese moderne Suite hat auf das aristokratische, nach sogenannten classischen Speisen lechzende Publicum dieser Symphonie-Soiréen wie ein Feuerbrand gewirkt; denn von einem solchen ungewöhnlich orkanartigen Beifall haben die Tagebücher der königl. Symphonie-Concerte Aehnliches noch niemals zu erzählen gehabt. Die Suite wird nun gewiß die Reise um die Welt antreten. Sämmtliche Werke gingen unter Capell-M. Taubert's Leitung vorzüglich. — Die Gebr. Müller gaben im Saale des Englischen Hauses am 31. October, 4. und 7. November drei sehr besuchte, mit anhaltendem Beifall ausgezeichnete Quartett-Soiréen. Zur Aufführung brachten sie folgende Streichquartette: Von Haydn: Ddur Op. 64 Nr. 5 und Cdur („Gott erhalte Franz den Kaiser"); von Mozart: Cdur; von Beethoven: Cdur Op. 59 Nr. 3, Amoll Op. 132 und Emoll Op. 59 Nr. 2; von Schubert und von J. Raff: die Quartette in Dmoll und R. Schumann's Adur-Quartett Op. 41 Nr. 3. Raff's geistreich und contrapunctisch gearbeitetes, technisch sehr schwieriges Dmoll-Quartett zündete namentlich durch die vorzügliche Execution der Quartettisten nach dem zweiten und letzten Satze. Nach dem Spiele

des riesigen Beethoven'schen Emoll-Quartetts Op. 59 Nr. 2 spendete das kunstverständige Publicum des überfüllten Saales dem Quartettgestirn ein laut schallendes Bravo. Der Bericht Ihres Leipziger Referenten in Nr. 17 d. Bl. erspart uns alle weiteren Expectorationen über diese würdigen Erben ihrer großen Kunstahnen. — Die erste von den vier Trio-Soiréen der HH. Engelhardt (Piano), Hellmich (Violine) und Zürn (Violoncell) fand am 3. November im Saale des Englischen Hauses statt. Zur Aufführung kamen Trios von Beethoven (Op. 1 Nr. 3 in Cmoll), F. Schubert (Op. 99 Bdur) und F. Kiel (Op. 3 Ddur). Wir waren zu unserem Bedauern verhindert, diese Soirée zu besuchen. Th. Rode.

Breslau. Nächst den Symphoniesoiréen unseres „Orchestervereins“ bereiten auch die neu eröffneten Abonnementconcerte der hiesigen Theatercapelle den Kunstfreunden schöne Genüsse. Der in der Mitte des Concertes liegende Theil ist abermals für Symphonien und classische Ouvertüren bestimmt, welche Musik-Dir. Hesse mit Sorgfalt leitet. Die ersten drei Concerte brachten Symphonien von älteren und neueren Tondichtern in präciser Ausführung, so die in Bdur von Beethoven, Emoll von Spohr, Amoll von Mendelssohn ꝛc., ferner die Ouverturen zu „Genoveva“ und „Manfred“ von Schumann ꝛc. — Noch ist zu erwähnen, daß die sorgfältig vorbereitete, von Ihnen auch bereits angezeigte Aufführung des Händel'schen Oratoriums „Hercules“ von Seiten der hiesigen Singakademie zwar nahe bevorstand, daß jedoch Musik-Dir. Schäffer genöthigt gewesen ist, dieselbe wegen eingetretener unübersteiglicher Hindernisse auf unbestimmte Zeit zu verschieben. L.

Darmstadt. Am 27. October kam durch unseren Musikverein „Das neue Paradies“, Oratorium von Ernst Reiter, unter des Hofmusik-Dir. C. A. Mangold Leitung zur Aufführung, und befriedigte in hohem Grade das sehr zahlreich versammelte Publicum. Auch der großherzogliche Hof wohnte dem Concerte bis zum Schlusse bei und zeigte ebenfalls große Theilnahme für die Composition und ihren Schöpfer, der selbst zugegen war. — Wenn es nun auch nicht unsere Aufgabe sein kann, das Werk hier speciell zu besprechen, so müssen wir doch erwähnen, daß es gar manches Schöne enthält. Zwar wird der Composition im Allgemeinen von den schroffen Verehrern der älteren Oratorienmusik der Vorwurf gemacht, daß sie zu weltlich gehalten sei; wir sind aber mit Anderen, denen auch ein Urtheil zugestanden werden muß, nicht dieser Meinung, um so weniger, da das Werk durchweg edel gehalten ist und auch nach Seite der Instrumentation Ausgezeichnetes bietet. Hinsichtlich der Ausdehnung und Länge des Ganzen müssen wir jedoch mit dem Wunsche Vieler übereinstimmen, daß eine Kürzung nur vortheilhaft sein würde. Unter anderen sind namentlich als vortreffliche Nummern zu erwähnen: ein Terzett zwischen Eva, Adam und Michael gegen den Schluß der ersten Abtheilung, — die Doppelchöre im Allgemeinen und das Klagelied Raphaels (Altarie) in der zweiten Abtheilung. — Die Ausführung war in allen Theilen eine gelungene, und gebührt dem Dirigenten sowol, als auch den Solisten (die Hofsänger Wolters und Greger und mehrere Dilettantinnen), sowie dem Chor und Orchester alles Lob, in welches der Componist am Schlusse der Aufführung mit begeisterter Rede ebenfalls einstimmte. A. M.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Das in der neuesten Zeit von der deutschen und ausländischen Presse wieder besonders geschäftig verbreitete Gerücht, Liszt werde Rom demnächst verlassen oder habe dies bereits gethan, um verschiedenen Einladungen zu Concerten zu folgen, beruht, wie schon so oft der Fall war, abermals auf leerer Erfindung. Liszt weilt noch daselbst, und ist für die nächste Zukunft auch keine Aussicht vorhanden, daß er seinen jetzigen Aufenthaltsort verändern werde.

Aus Berlin wird gemeldet, daß der frühere k. russische Generalintendant Alexis Lwoff sich von dort nach Nizza begeben habe, um den Winter im Süden zu verbringen.

Am 24. d. Mts. giebt der Schweriner Domchor unter Leitung seines Directors Otto Kade in der St. Petrikirche zu Hamburg ein geistliches Concert.

Frl. Hulda Ansteensen, eine Nichte des k. Musik-Dir. Wieprecht und Schülerin Ferd. Sieber's, ist, nachdem sie während zweier Winter am Stettiner Stadttheater gewirkt hatte, auf drei Jahre von der Intendanz des Hoftheaters zu Braunschweig engagirt worden. — Auch eine andere Schülerin des Genannten, Frl. Marie Bork, gastirte mit gleich glücklichem Erfolge am Würzburger Stadttheater.

Die Freunde der italienischen Oper in Wien werden auch in diesem Winter keinen Anlaß zu Klagen über Nichtberücksichtigung haben; denn, wie bereits erwähnt, gastirt schon im nächsten Monate Frl. Artôt im Kaitheater. Vom Februar bis zu Ostern wird dann die Merelli'sche Truppe mit den „ersten Sternen“ Trebelli und Patti das Carltheater in Beschlag nehmen, und auch das Theater an der Wien bereitet für den Frühling eine kleine Stagione vor, in der Frl. Tietjens zu glänzen bestimmt sein soll. Diese italienischen Massengastspiele dürften der zwar nicht sehr kunst-, aber doch cassasinnigen Direction der Hofoper manche Sorge schaffen.

Am Théâtre royal zu Brüssel singt jetzt eine Contraaltistin Frl. Wertheimber mit glänzendem Erfolge.

In Petersburg hat sich eine junge Sängerin, Frl. Charlotte Hasatti, vor dem kaiserlichen Hofe producirt und viel Beifall gefunden. In Frankfurter Blättern wurde diese mit schönen Mitteln begabte Sängerin (unter ihrem eigentlichen Namen Frl. Hax) bereits sehr vortheilhaft erwähnt, und ist dieselbe für die nächste Saison an der deutschen Oper in Amsterdam für ein erstes Fach engagirt worden.

Musikfeste, Aufführungen. Rich. Wagner wird im Laufe des Monats December in Wien zwei große Concerte veranstalten, in welchen er auch Bruchstücke aus seinen neuesten Tondichtungen — wie wir hören z. B. aus dem ersten Haupttheile der Nibelungentrilogie, der „Walküre“ — vorführen wird.

Der Wiener „Männergesangverein“ wird in seinem ersten Concerte Félicien David's „Wüste“ zur Aufführung bringen.

Miska Hauser concertirt zur Zeit in Brünn.

Die dritte Soirée des Breslauer „Orchestervereins“ brachte die Ouverturen zu „Athalia“ von Mendelssohn und „Aladdin“ von Reinecke, Beethoven's Violinconcert (der Pianofortepart von Heinr. Gottwald gespielt) und das Concertstück „Liebesfee“ von J. Raff, vorgetragen von Dr. L. Damrosch, für dessen Vorführung das Publicum durch doppelten Hervorruf dem Spieler dankte. Den Beschluß machte Beethoven's Adur-Symphonie. Die „Br. Z.“ sagt über die Letztere: „Wer glaubte es jetzt, daß diese Symphonie lange Zeit von allen Seiten bespöttelt und verhöhnt worden war, daß selbst ein C. M. v. Weber sich nur ironisch über dieses titanenhafte Werk zu äußern wußte! Sollte nicht jeden Hörer ein leises Gefühl der Unzulänglichkeit beim ersten Hören neuer und fremdartiger Werke, solchen Thatsachen gegenüber, beschleichen?“ Endlich beginnt die richtige Einsicht selbst in lange zurückgebliebenen Kreisen sich Bahn zu brechen.

Am 13. d. Mts. veranstalteten Frau Clara Schumann und J. Stockhausen in Frankfurt a. M. eine Soirée, in welcher Erstere u. A. drei Stücke aus den „Kreisleriana“, Letzterer den Heine'schen Liedercyklus „Dichterliebe“ von R. Schumann vortrug. — Die Matinéen, Soiréen und Concerte häufen sich dort in diesem Winter der Art, daß auch die dortigen Tagesblätter nur in Bausch und Bogen berichten können.

Die Löwenberger Saison hat begonnen, und fanden bereits zwei Concerte der Hofcapelle statt. Von Symphonien brachten dieselben die in Cdur von F. Schubert, die Eroica und Liszt's „Tasso“, die Ouverture zu „Coriolan“ von Beethoven, „Tannhäuser“ und „Michel Angelo“ von Gade. H. v. Bronsart wirkte beide Male mit (im ersten Concert Nocturne und Polonaise von Chopin, im zweiten F. Schubert's Cmoll-Phantasie). Außerdem trugen Hr. Popper ein Violoncellconcert (Emoll) eigener Composition und Hr. Stern die Fantasia appassionata von Vieuxtemps vor.

Die Chemnitzer „Singakademie“ unter Th. Schneider's Leitung wird außer der von uns schon erwähnten Aufführung des „Weltgerichts“ von Fr. Schneider in dieser Saison noch zwei Concerte veranstalten. Das zweite wird Musik-Dir. Blaßmann aus Leipzig durch seine Mitwirkung unterstützen, und sollen in diesem außer Solovorträgen des Genannten Trio von F. Schubert, Quintett von R. Schumann und A capella-Chorgesänge vorgeführt werden. Das dritte Concert wird den 95. Psalm von Mendelssohn und Beethoven's neunte Symphonie bringen, und hat hierzu Frl. Büschgens aus Leipzig die Uebernahme der Sopransoli bereits zugesagt.

Welch reger musikalischer Sinn unsere sächsischen Provinzialstädte vor anderen vortheilhaft auszeichnet, bestätigen am Besten die wiederholt von uns gebrachten Mittheilungen aus und über Chemnitz, Glauchau, Zwickau, Zittau, Meißen u. s. w. Heute tritt uns noch ein weit kleinerer Ort entgegen. Seminaroberlehrer Rudolph in Nossen hat daselbst für die jetzige Saison vier Kammermusik-

Soiréen arrangirt, deren erste Werke von Haydn, Mozart, Beethoven und R. Schumann (Quintett) brachte, ausgeführt von den Kammermusikern Seelmann, Ackermann, Meinel und Tietz aus Dresden.

Am 11. d. Mts. gab der Pianist A. Buhl in Frankfurt a. M. eine Soirée, bei welcher er von Vieuxtemps und dem Clarinettisten Mehner unterstützt wurde. Zur Aufführung gelangten u. A. ein Trio für Clarinette, Viola und Pianoforte von Mozart, sowie eine Sonate für Viola mit Pianofortebegleitung von Vieuxtemps.

Am 8. d. Mts. führte der Stern'sche Gesangverein in Berlin Kiel's „Requiem" zum zweiten Male auf.

Aus der „Weserzeitung" erfahren wir, daß die Aufnahme Bülow's gelegentlich seiner Mitwirkung beim ersten „Privatconcerte" in Bremen eine überaus glänzende war; ebenso fand Frl. Ida Dannemann freundliche Theilnahme. — Am 7. d. Mts. nahmen daselbst auch die Quartettsoiréen der HH. Jacobson, Weber, Krollmann und Weingardt ihren Anfang, und hat sich das Publicum zahlreicher als früher an denselben betheiligt.

Neue und neueinstudirte Opern. Kroll's Theater zu Berlin brachte dieser Tage neueinstudirt Hiller's komische Oper „Die Jagd".

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem Generalintendanten des Stuttgarter Hoftheaters, Hrn. v. Gall, wurde vom Könige von Würtemberg der Friedrichsorden mit dem Stern verliehen.

Joseph Weilen, der Dichter des an mehreren Bühnen nicht ohne Beifall gegebenen Trauerspiels „Tristan" und früher österreichischer Offizier, ist zum Nachfolger des verstorbenen Julius Schwenda als Lehrer der Literatur und Declamation am Wiener Conservatorium ernannt worden.

Jacob Eduard Schmölzer auf Schloß Oberkindberg in Steyermark, Director des Mürzthaler Sängerbundes, hat vom Herzog Maximilian in Baiern in Anbetracht der Verdienste, welche er sich durch Herausgabe der „Volkslieder aus Steyermark" (Leipzig, C. F. Kahnt) erworben, eine goldene Medaille mit dem Bildnisse des Gebers erhalten.

Hr. A. Gerstenberger, Besitzer einer Musikalienhandlung zu Altenburg, ist vom regierenden Herzog zum Hof-Musikalienhändler ernannt worden.

Literarische Notizen. Im Laufe des nächsten Jahres erscheint von Ritter's „praktischem Lehrcursus im Orgelspiel" die [illegible] Auflage. Der Verfasser bittet Diejenigen, welche sein Werk benutzt haben, ihm kurz und bündig ihre Erfahrungen, soweit dieselben auf Abänderungen hinzielen, durch Vermittelung der Verlagshandlung (G. W. Körner in Erfurt) mitzutheilen.

Von Constantin Swantzow ist soeben in Petersburg eine, wie Kenner des Russischen versichern, eben so getreue als gelungene Uebersetzung von Rich. Wagner's Tannhäuser-Dichtung erschienen. In einem Vorworte führt Swantzow seine Landsleute in dieselbe ein; aus dem ganzen Werkchen aber ist ersichtlich, wie bei dem Verfasser Liebe zur Sache und sorgfältige Studien Hand in Hand gingen.

Leipziger Fremdenliste. Seit Monatsfrist besuchten uns: Hr. Capell-M. Richard Wagner; die HH. Hofschauspieler Genast und Grans, Frl. Aline Hundt, großherzogl. Hofpianistin, die HH. Musik-Dir. Lassen, Regierungsrath Franz Müller, Dr. Richard Pohl, Musik-Dir. Stör und Hofopernsänger Wallenreiter, sämmtlich aus Weimar; aus Berlin: die HH. Hofpianist H. v. Bülow, C. Kuczynski, Leo Lion, Frl. Sara Magnus, Hr. Musik-Dir. Weitzmann; sowie die HH. Bankdirector R. Dörffling aus Sondershausen, Prof. Ludwig Eckardt aus Carlsruhe, Dr. Gille aus Jena, Kammermusikus Huber aus Löwenberg, Concertsänger Hugo aus Dresden, Universitätsmusik-Dir. Dr. Naumann aus Jena, Musik-Dir. Puffholdt aus Dresden, J. Seiß aus Cöln, A. Terschak aus Wien, W. Weißheimer aus Mainz.

Vermischtes.

Der kürzlich in Leipzig verstorbene Kaufmann M. A. Bretschneider, ein Bruder des hiesigen Pianofortefabrikanten Alexander Bretschneider, hat außer mehreren anderen Legaten auch dem Pensionsfonds unseres Stadttheaters eine Summe von 1000 Thalern letztwillentlich hinterlassen.

Der Chef der rühmlich bekannten Firma J. Schuberth in Leipzig, Hamburg und New York, Hr. Julius Schuberth, hat sich seit einigen Jahren bleibend in Leipzig niedergelassen und weihte jüngst, gelegentlich eines Familienfestes, einen in seinem neuerbauten Hause eigens für Kammermusik-Aufführungen bestimmten Salon ein.

Th. Lortzing in Berlin (Behrenstraße 51) fordert als Bevollmächtigter der Lortzing'schen Erben alle Bühnenvorstände auf, sich wegen des Aufführungsrechtes der Opern seines Vaters direct an ihn, und nicht an Theateragenten zu wenden.

Die HH. Wülfinghoff und Henkel in Frankfurt a. M. haben für diesen Winter „kunstwissenschaftliche Vorträge" angekündigt. Ersterer wird eine Reihe von Vorlesungen halten, welche in allgemein faßlicher Weise die Elemente des Generalbasses und der Harmonielehre darlegen und besonders für Damen berechnet sind. Henkel's Anzeige lautet: Unterrichtscursus in der Methodik des Clavierspieles, verbunden mit Vortrag über Theorie und Literatur der Musik, mit besonderer Rücksicht auf das Studium der classischen Meister (Bach bis Beethoven) für Damen, namentlich solche, welche sich dem Lehrberufe widmen.

Das neue Operntheater an der Ringstraße in Wien wird 3000 Personen fassen können. Im Parterre sollen 430 Sperrsitze, 250 Sitzplätze und 200 Stehplätze enthalten sein, und im Ganzen wird das Haus 98 Logen haben.

In Czernowitz hat sich ein Verein zur Beförderung der Tonkunst in der Bukowina gebildet; seinen Statuten ist die kaiserliche Genehmigung bereits ertheilt worden.

Dem Théâtre lyrique in Paris ist von Seiten der französischen Regierung eine jährliche Subvention von 100,000 Frcs. zugedacht.

In Frankreich haben nach der „Patrie" in diesem Jahre 24 Concours d'Orphéonistes, deren 3 von Mitgliedern des Instituts geleitet wurden, stattgefunden und daran 740 Gesangvereine mit 19,240 Orpheonisten Theil genommen. Interessant wäre eine solche statistische Notiz über die Gesangsfeste und deren Theilnehmer aus Deutschland; wir würden ein ganz anderes Sängercontingent stellen.

Ein Pracht-Concertflügel. Aus der Pianofortefabrik des Hrn. Ernst Irmler in Leipzig ist in diesen Tagen ein englischer Concertflügel hervorgegangen, der in allen Beziehungen als eine bis jetzt wol unübertroffene Leistung in der Pianofortebaukunst bezeichnet werden kann. Die Herstellung dieses 2500 Thaler kostenden Instrumentes hat ein und ein halb Jahr Zeit in Anspruch genommen. Der Umfang der Tastatur erstreckt sich auf sieben Octaven; der Ton des Instrumentes ist ein ganz vorzüglicher und gleichmäßig starker; der Anschlag ein bequemer und entsprechend leichter. Die innere Construction ist Repetitionsmechanik, ohne complicirt zu sein und ohne dabei die Dauer zu beeinträchtigen. Die Holzbildhauerarbeiten, welche die Seitenwände des Flügels schmücken, sind mit der größten Sauberkeit, Genauigkeit und Sorgfalt ausgeführt und werden durch ihre gewissermaßen historische Zusammenstellung besonders interessant. Zuerst sieht man den Bläser der die Uranfänge der Musik bezeichnenden Hirtenpfeife, dann den Spieler der Leyer, dann den der Orgel, worauf sich ein Sänger und dann wieder ein Componirender mit dem Griffel in der Hand zeigt; nach diesen erblickt man einen Geiger, einen Violincellisten, einen Harfenisten und an den beiden Seiten des Profils zur Linken einen Waldhornbläser, und zur Rechten Einen mit der Papagenopfeife. Zwischen diesen einzelnen Figuren sind die nach den besten vorhandenen Porträts geschnitzten Bildnisse Mozart's, Mendelssohn's, Gluck's, Bach's, Beethoven's und auf dem Profile die Liszt's und Meyerbeer's, in Holz mit größter Vollendung ausgeführt, eingelegt. Jedes einzelne Stück sowol der einzelnen Verzierungen als auch der Portraits kann abgenommen werden. Die Decke des Instrumentes ist mit Perlmutter, Tomback und Argentan ausgelegt. — Obgleich nun der kleinste äußere Raum dieses Flügels mit irgend einer Verzierung geschmückt ist, so macht sich doch keine Ueberladung dieses Schmuckes bemerkbar, der Flügel trägt im Gegentheil das Gepräge schöner Einfachheit. Wir können demnach diesen sowol durch seine prachtvolle äußere Ausstattung, als auch durch seine inneren Vorzüge hervorragenden Concertflügel als eine bisher wol noch nicht dagewesene Erscheinung bezeichnen, die uns von um so größerem Interesse und von um so größerer Bedeutung sein muß, als diese in ihrer Art als wahres Kunstwerk sich repräsentirende Arbeit aus einer Fabrik Deutschlands hervorgegangen ist, die den früher tonangebenden Engländern und Franzosen den Rang abgelaufen hat. — Hr. Irmler wird, wie wir hören, eine photographische oder lithographische Abbildung dieses Instrumentes besorgen lassen. β—.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 28. November 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 22.
Siebenundfunfzigster Band.

D. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Beatrice und Benedict.

Komische Oper in zwei Acten.

Text (nach Shakespeare's „Viel Lärmen um Nichts") und Musik von Hector Berlioz.

Zum ersten Male aufgeführt zur Einweihung des neuen Theaters in Baden-Baden, am 9. August 1862.

I.

Baden, Berlioz und das neue Theater.

Die erste Aufführung einer neuen Oper von Berlioz ist schon der Mühe werth, um dazu ohne Unterbrechung mit dem Courirzuge von Leipzig bis Baden-Baden zu fahren, unterwegs weder essen noch schlafen zu können, und einigermaßen gerädert anzukommen. Das gehört zum Kunstenthusiasmus. Die Oper sollte nämlich erst am 15. August aufgeführt werden; plötzlich kommt die Nachricht, daß ihre Aufführung schon am 9. stattfindet; am 7. Abends war mithin der äußerste Termin, Leipzig zu verlassen: am 8. Nachmittags kam ich bereits wohlbehalten im „Darmstädter Hof" zu Baden-Baden an, dem Absteigequartier von Berlioz wie der meisten französischen Künstler.

Der Meister war nicht daheim; ich suchte ihn sofort auf und fand ihn im Conversationshaus, wo er mit seinem ersten Tenor auf gut französisch dinirte. Berlioz war in bester Laune; die Generalprobe (die ich leider versäumt hatte) war am Morgen vortrefflich gegangen, obgleich das eben kein Wunder: denn er hatte in Baden ein halbes Dutzend Orchesterproben und in Paris über 30 Clavierproben gehalten, — die Oper stand also, wie man zu sagen pflegt, „bombenfest". Berlioz war des Lobes voll über seine Sänger, die mit einem Fleiß, einer Intelligenz und Hingebung, die Nichts zu wünschen übrig ließ, allen seinen Anordnungen gefolgt seien, und ihre Nichts weniger als leichten Aufgaben tadellos inne hätten. Der erste Tenor war nicht ein einziges Mal heiser oder widerspenstig geworden; die Primadonna hatte weder einen Strich, noch eine Fermate in ihrer Partie verlangt; die kleinsten Nebenpartien waren mit ersten Kräften besetzt, die über ihren Mangel an Soli und „Abgängen" nicht gemurrt hatten: lauter vortreffliche, ja fast unglaubliche Auspizien, die das Beste hoffen ließen.

Allerdings hatte sich Berlioz auch gehörig vorgesehen. Als Hr. Benazet — dessen Vorliebe für den „französischen Beethoven", die er in einem nunmehr 10jährigen Berlioz-Cultus bethätigt, wahrlich nicht zu seinen geringsten Vorzügen gehört — vor zwei Jahren diese Oper zur Einweihung des neuen Theaters bestellte, gab er dem Componisten zugleich Vollmacht, sich seine Kräfte dazu selbst zu wählen. Welchem deutschen Componisten wurde das schon von einer deutschen Intendanz geboten? Berlioz war nicht blöde; er suchte sich als Primadonna Madame Charton-Demeur von der italienischen Oper aus; als ersten Tenor Montaubry von der komischen Oper; als zweiten Sopran Mlle. Monrose von der komischen Oper; als Bariton und Baß die HH. Lefort und Balanqué vom lyrischen Theater; als Baß-Buffo Prilleux von der komischen Oper: kurz, er nahm die Crême von allen drei Operninstituten — und was diese „Crême" Hrn. Benazet gekostet haben mag, darnach hat weder er, noch sonst wer gefragt. — In der That: wahrhaft ideale Bühnenzustände, mit denen man freilich auch so ideale Opernaufführungen zu Stande bringt, wie die von „Beatrice und Benedict" in Baden-Baden!

Was Berlioz als Orchesterchef leistet, ist weltbekannt; er hat von Petersburg bis London die ersten Capellen Europas dirigirt und — begeistert. Ich kenne keinen zuverlässigeren, aber auch keinen eigensinnigeren Dirigenten als ihn. Er läßt Nichts durch, kein Ritardando oder Accelerando, das nicht in der Partitur steht; keine Verzierung oder gar eine Cadenz; — von offenbaren Fehlern und Aenderungen natürlich ganz zu geschweigen: — das Wort „ad libitum" existirt für ihn nicht. Im Orchester wie auf der Bühne darf es nur einen Willen geben, und zwar einen unbeugsamen: den seinigen; doch kann Jedermann dabei auch das beruhigende Gefühl der Sicherheit haben, und die Ueberzeugung, daß es so am Besten, und daß sein General in keiner Noth ihn preisgeben oder verlassen wird. „Alle für Einen und Einer für Alle" ist der ächt mi-

litairische Wahlspruch von Berlioz, mit dem er oft Wunder bewirkt.

Das ausgezeichnete Badeorchester, bestehend aus einem Theile der Fürstlich Hohenzollern'schen Hofcapelle in Löwenberg, verstärkt durch die besten Künstler der Straßburger Capelle (darunter Künstler wie Grodvolle, Concertmeister, Wille, Clarinette, Steenebrücken, Horn) und einige Kräfte aus Stuttgart und Mannheim, war Berlioz auch dies Mal zur unbedingten Verfügung gestellt worden.*) Seit nunmehr 10 Jahren sind diese meist vortrefflichen Musiker mit Berlioz' Leitung eben so genau bekannt, wie er mit ihren Vorzügen oder kleinen Schwächen; Baden ist für ihn zu einem regelmäßigen musikalischen Sommeraufenthalt geworden, wo er alljährlich seine Herbstrevue hält und neue Lorbeeren erntet. Am Einexerciren läßt er es wahrlich nicht fehlen; Proben halten war für ihn stets eine Art von Cultus; noch keinen Capellmeister sah ich seine Proben mit gleicher unermüdlicher Ausdauer und gleichem Enthusiasmus dirigiren. Jede freie Stunde benutzt er zu einer Repetition; denn Berlioz, der zeitlebens nur mit fremden und fortwährend wechselnden Kräften arbeiten mußte, weil er nie das Glück hatte, eine eigene, selbständige Capelle leiten zu können (die schreiendste Ungerechtigkeit gegen einen solchen Künstler), Berlioz geht von dem Grundsatze aus, daß man nie genug Proben halten könne, um das Orchester zu jener Sicherheit und Eleganz des Vortrages durchzubilden, ohne welche eine gute Aufführung für ihn nicht denkbar ist. Zum Scherzo der „Fee Mab" (aus „Romeo und Julie"), welches vor drei Jahren in Baden u. A. aufgeführt wurde, hielt Berlioz z. B. 10 Orchesterproben. „Ich probire so lange", sagte er, „bis alle Musiker ihre Stimme halb auswendig können. So lange sie vom Blatte spielen, ist weder möglich, daß sie auf mich sehen und demnach in Allem mir folgen können, noch bin ich vollkommen sicher, daß bei so schwierigen Stücken nicht irgendwo noch ein grober Fehler vorkommt, der mir das feine Gewebe zerreißt. Und wie ist es möglich, den Vortrag genügend zu nuanciren, so lange man noch mit den Noten zu thun hat?" — Eine vollkommen richtige Maxime, um Musteraufführungen herzustellen; nur kostet sie viel Zeit und viel Geld!

Auf Beides kommt es aber in Baden, diesem deutschen Eldorado, nicht an. Wer hätte nicht Zeit genug in einem Badeort, wo man nicht einmal badet und trinkt? Und die Geldquelle kann dort nie versiechen — dafür sorgen die „Grünen Tische", oder vielmehr Die, welche sie mit ihren Banknoten freiwillig „bewässern". Diese indirecte Steuer, welche sich die Enthusiasten für „Kartenspiel und Würfellust" auferlegen, kommt sehr Vielen zugute: zunächst dem Badeorte und seinen Umgebungen selbst, sowie den milden Stiftungen des Ortes; nicht weniger denen des ganzen Landes; endlich aber nicht blos der Wohlthätigkeit und Annehmlichkeit, sondern auch der Kunst, und hier mit gleicher Freigebigkeit der Tonkunst wie der Baukunst. Das beweisen die Concerte und Opern Badens — und nunmehr auch das neue Theater, zu dessen Einweihung wir gekommen waren.

Die eigentliche Einweihung war allerdings schon vorüber; sie hatte bereits am 6. August stattgefunden, wo die neue Bühne, die vom Großherzoge zum Rang eines Hoftheaters erhoben worden ist, unter Leitung von Eduard Devrient durch die Hofcapelle und das Hofopern-Personal von Carlsruhe eröffnet worden war. Nach einem Prolog von Ludwig Eckardt (jetzt als Professor an der Carlsruher Kunstschule angestellt) hatte man Kreutzer's „Nachtlager in Granada" gegeben, allerdings eine sonderbare Wahl, deren Motive nicht ganz klar waren. Vielleicht wählte man Kreutzer, weil er ein geborener Badenser (er wurde in Möskirch geboren) und badischer Capellmeister (in Donaueschingen) war; auch scheint seine Musik am Rhein sich noch einer besonderen Popularität zu erfreuen, was theils durch den Patriotismus, theils dadurch erklärlich ist, daß der Männergesang dort recht eigentlich seine Heimath hat. Genug, Kreutzer wurde die seltene Ehre zu Theil, die neue badische Hofbühne zu inauguriren. Der Erfolg des Abends soll ein sehr günstiger gewesen sein, was nicht zu verwundern, da Devrient, welcher den seltenen Vorzug besitzt, seine Oper eben so sorgfältig wie sein Schauspiel zu pflegen, für eine Mustervorstellung gesorgt hatte; wie denn überhaupt die Sorgfalt seiner Inscenirungen und die Glätte seiner Aufführungen musterhaft genannt werden muß.

Die französischen Vorstellungen aber, welche während der Badesaison mit den deutschen abwechselten, und deren Intendant Hr. Benazet selbst war, begannen mit der Berlioz'schen Oper, gleichfalls durch einen Prolog (von Méry) mit vorhergehender Jubelouverture von Weber (dirigirt vom Capellmeister des Badeorchesters, Könnemann) eingeleitet. — Vor Beginn der Vorstellung hatte ich Muse genug, das neue Haus zu mustern. Es ist im Innern mit einer Pracht ausgestattet, die des Styles der Benazet'schen „Neuen Salons" im Conversationshaus vollkommen würdig, aber leider nicht eben so praktisch als verschwenderisch ist. Der erste Rang hat theils Logen mit Salon, theils ein Amphitheater, das aber so breit und so weit vorgebaut ist, daß das Parterre dadurch auf ein Minimum beschränkt, ein Ueberblick von unten nach oben unmöglich wird, die Parterrelogen im Dunkel und die zweiten Ranglogen in schwindelnder Höhe verschwinden; denn letztere liegen bereits oberhalb des Vorhangrahmens. Der Zweck des mit Roth und Gold, Stuckatur und Deckengemälden fast überladenen, dabei so brillant beleuchteten Hauses, wie ich noch keines sah, ist doch offenbar: der Versammlungsort der feinsten Badewelt zu sein; dies bezeichnen schon die hohen Preise (erster Rang $7\frac{1}{2}$ Francs, zweiter Rang, Parquet und Parterrelogen 5 Francs, Parterre 3 Francs); dazu gehört aber unbedingt als nothwendiges Requisit, daß man überall sieht und — gesehen wird; und Beides ist leider durch das sich vordrängende Amphitheater für die Hälfte der Zuschauer fast unmöglich geworden. Daß im Parterre und Parquet keine Damen zugelassen werden, hat auch seinen guten Grund; die Gänge zwischen den Sitzen sind so schmal, daß mit Anstand keine Dame ohne, geschweige denn mit Crinoline passiren könnte, weil man zur Bequemlichkeit der Sitzenden (aber nicht der Plätze Suchenden oder Verlassenden) breite Fauteuils, anstatt der üblichen Klappsitze, vorgezogen hat. — Die Bühne ist ziemlich schmal, von mäßiger Tiefe, aber anständiger Höhe; sie hat fast gar kein Proscenium und ist eigentlich nur für lyrische und Spielopern, und Conservationsstücke berechnet; die Aufführung großer Opern wird stets mit scenischen Schwierigkeiten zu kämpfen haben; daß Devrient auf dieser kleinen Scene den „Freischütz" und „Don Juan" ermöglichte, war schon ein Meisterstück der Regie; die Werke von Gluck, Spontini, Meyerbeer, Wagner, sowie die übrigen Weber'schen Opern dürften fast unübersteigliche Hindernisse

*) Wie sehr das Badeorchester auf der „Höhe der Zeit" gehalten wird, beweist u. A., daß daselbst die neue Pariser Normalstimmung bereits eingeführt ist. Es wurden zu diesem Zwecke durchgängig neue Blasinstrumente von vorzüglicher Qualität aus den ersten Pariser Fabriken mit bedeutenden Kosten bezogen.

darbieten. Im Decoriren wurde dagegen, wie kaum anders zu erwarten, Nichts geschont; Mühldörffer aus Mannheim hat die Decorationen prachtvoll gemalt; die Costume sind sehr schön, die Beleuchtung der Bühne ist brillant.

Die Besetzung des Hauses war es nicht minder. Das Publicum bestand zumeist aus Franzosen, darunter zahlreiche Componisten, Dichter, Journalisten und ausübende Künstler. Mein Nachbar, ein Pariser, sagte mir, das Haus biete an diesem Abende fast denselben Anblick, wie ein hervorragendes Theater in Paris bei einer ersten Vorstellung; er sehe eine Menge bekannter Persönlichkeiten, die zur Kunst und Kritik in irgend welchem Bezug stehen. Man zählte an diesem Abende allein gegen 25 französische Journalisten (darunter Correspondenten für den „Moniteur", das „Journal des Débats", den „Figaro", die „Gazette musicale" &c.) — von deutschen Berichterstattern bemerkte ich Niemand, als — mich selbst; die „Neue Zeitschrift für Musik" hielt also auch dies Mal „Farbe" und glänzte als „Unicum". — Unter diesen Betrachtungen war der Prolog von Méry ziemlich spurlos vorübergegangen. Berlioz betrat das Dirigentenpult, wurde mit Applaus empfangen, — und die neue Oper begann.

R. Pohl.

(Schluß (zweiter Artikel) folgt.)

Concertmusik.

Für die Flöte.

A. Terschak, Op. 51. Concertstück für die Flöte. Leipzig, Rieter-Biedermann. Pr. mit Orchester 3 Thlr. 10 Ngr. Mit Pianoforte 1 Thlr. 15 Ngr.

Ein neues Concertstück für die Flöte ist in jetziger Zeit gewiß zu den seltensten Erscheinungen in der Musikliteratur zu zählen. Wer ist noch so sentimental, ein solches zu componiren, wo findet sich noch ein Verleger dazu, und wer wagt es, damit vor einem musikalisch gebildeten Publicum aufzutreten? Letzteres sieht schon die Langeweile vor der Thür, sobald ein Flötensolo auf dem Concertprogramm verzeichnet ist, und seufzet, bevor der Flöte, dem zu sehr zurückgesetzten Instrumente, auch nur ein Ton entlockt wurde. Terschak aber schreckt vor all Diesem nicht zurück. Er componirt sein Concertstück, findet dazu einen sehr geachteten Verleger und hat den Muth und das Selbstvertrauen, damit vor das gewählteste Concertpublicum zu treten; er ist sich bewußt, nicht nur alle für sein Instrument gehegten Vorurtheile zu beseitigen, sondern auch mit demselben einen künstlerischen Eindruck zu erzielen. Hierzu ist nun, außer der hervorragenden Virtuosität des Künstlers, vorzüglich das in Rede stehende Concertstück geeignet. Fern von allen zopfigen Schnörkeleien, als da sind jene wohlfeilen und langweiligen Trillerketten, womit Vater Fürstenau und Sohn ellenlange Cadenzen, gleich Lerchen, bis in die höchsten Regionen zogen, jenen doppelzüngigen Künsteleien ohne allen künstlerischen Werth, und jenen ausgebreiteten und ausgetretenen dreitheiligen Concertformen, welche so ermüdend einwirkten, daß endlich eine gewisse Antipathie für dieses Instrument eintreten mußte: fern von diesem Allen bietet das vorliegende Concertstück in schöner, knapper Form eben so schönen Inhalt, als künstlerische Abrundung und Vollendung. Flötenvirtuosen, denen daran gelegen, ihrem Instrumente wieder als Soloinstrument Geltung zu verschaffen, machen wir daher ganz besonders auf dieses Werk aufmerksam. So fremdartig nun auch dasselbe früheren Solostücken an eigenartigen Melodie-Auffassungen und Passagenwerk gegenübersteht, so sind die Schwierigkeiten darin doch lange nicht so groß, daß sie tüchtige Flötisten nicht bei einiger Ausdauer überwinden könnten. Nur einmal giebt es eine Klippe, und zwar in der sehr brillanten Cadenz, welche aber der Componist durch ein Vorwort in der Principalstimme Jedem umschiffen hilft. Die Haupttonarten des Stückes sind Emoll und Edur, denen die wohlklingendsten Nebentonarten der Flöte zur Seite stehen. Indem wir nochmals auf die Modernität und Brauchbarkeit dieses Stückes hinweisen, empfehlen wir Concertinstituten, welche einmal eine Abwechselung zwischen Pianoforte- und Violinvorträgen wünschen, Hrn. Terschak nebst diesem seinen Werke.

C. P.

Vincent's „Einheit in der Tonwelt."

(Die Einheit in der Tonwelt. Ein kurzgefaßtes Lehrbuch für Musiker und Dilettanten zum Selbststudium. Von H. J. Vincent. Leipzig, Heinrich Matthes. 1862.)

In Nummer 7 Seite 51 des vorigen Bandes dieser Zeitschrift fanden wir eine kurze Besprechung des oben angeführten Werkes von K., die uns veranlaßte, dasselbe selbst einer näheren Durchsicht und Prüfung zu unterziehen. Der damalige Referent sprach den Wunsch aus, daß auch von anderer Seite Urtheile veröffentlicht werden möchten. Dies bestimmte uns, das unserige nachstehend mitzutheilen. Wir nahmen mit nicht geringer Erwartung das „neue musikalische System" — wie der Verfasser sein Buch noch bezeichnet — in die Hand; und wenn wir auch gestehen müssen, daß die Auffassung des Stoffes sowol, als auch die Behandlungsweise desselben den Autor als einen geistreichen, scharf denkenden Mann uns kennzeichnet, so können wir deshalb doch noch nicht mit seinen neu aufgestellten Principien uns einverstanden erklären. Keineswegs wollen wir hiermit sogleich ein Verdammungsurtheil über dieselben aussprechen, denn betrachtet man Vincent's „Einheit in der Tonwelt" vorläufig noch als eine „Anregung" zu einer nach und nach sich entwickelnden Theorie, so kann man im Grunde genommen immer noch nicht entschieden daran zweifeln, ob nicht in der Folge wirklich noch bedeutendere, das Ganze klarer darstellende Resultate erzielt werden können. Erwägt man aber den allgemeinen Standpunct, den unsere heutige Theorie der Musik eingenommen hat, und der es möglich macht, dieselbe in so einfacher, natürlicher Art in sich aufzunehmen, so dürfte man den Vincent'schen Grundsätzen, die unter sich so mannigfach verwickelt sind, wol eine nur sehr fern liegende Zukunft prophezeien. Der Verfasser selbst scheint dessen sich auch bewußt geworden zu sein, denn er sagt in der Vorrede: „Wenn wir diese Brochure der Oeffentlichkeit übergeben, so halten wir das Werk immer noch für eine Skizze, hinreichend wol zum Verständniß und anregend vielleicht für Musiker." — Diese Worte bestätigen uns zunächst das bis jetzt Angedeutete, stehen aber auch mit dem Titel des Werkes in einem Widerspruche. Vincent sagt auf Letzterem: „für Musiker und Dilettanten zum Selbststudium", was dem Leser sofort ein in sich fertiges, abgeschlossenes Ganze vermuthen läßt, während erstens eine „Skizze" bei Weitem dies noch nicht bieten kann, denn Vincent's System ist noch nicht in sich klar, wenngleich auch die Anregungs- und Ausgangspuncte ziemlich genau bezeichnet sind, und zweitens würde in Rede stehendes Werk den Dilettanten, die sich in einem solchen Falle gewöhnlich am Allerwenigsten in ein tieferes Nachdenken über die Sache

einlassen, wol gar keinen Aufschluß, mithin auch gar keinen Nutzen verschaffen. Wer „die Einheit in der Tonwelt" zur Hand nimmt, muß eigentlich schon die ganze Harmonielehre in sich aufgenommen haben, und wenn dies der Fall ist, wird ihm die „Natur der Harmonik und Metrik" von Moritz Hauptmann — von Vincent mit großem Unrecht förmlich ignorirt — bedeutend mehr Genüge leisten, als das in Rede stehende „neue System".

Der Verfasser hat „drei neue Momente" aufgestellt, bestimmt, den Generalbaß — den Vincent bei Seite geworfen wissen will — zu ersetzen. Diese drei neuen Momente heißen: „Einheit, Solidarität und absolutes Intervall". Wenn die „Einheit" als leitendes Princip dem Ganzen vorangestellt wird — wie auch Hauptmann dies gethan —, so läßt uns der Verfasser doch darüber nicht recht ins Klare kommen, was er eigentlich in dem Begriffe der Einheit ausgedrückt wissen will, und die zu näherer Beweisführung dienen sollenden geometrischen Figuren erschweren eher das Verständniß, als daß sie dasselbe zur Veranschaulichung zu bringen im Stande wären. Das Ausgehen vom „temperirten Systeme" hat uns ebenfalls, wie Hrn. K., nicht ansprechen wollen, und was den eigentlichen inneren Zusammenhang, die Folgerichtigkeit und Ordnung des musikalischen Lehrstoffes betrifft, so bietet die Darstellung — obgleich dieselbe, wie schon erwähnt, geistreich gedacht ist — doch zu viel Schwülstiges, und hindert demgemäß den richtigen, klaren und scharfen Einblick in die Sache. — Trotz dieser Ausstellungen sei aber noch das offene Geständniß hinzugefügt, daß wir das Werk mit großem Interesse gelesen haben; möchten auch Andere dasselbe zur Hand nehmen und ihre Ansichten darüber öffentlich niederlegen.

=

Aus St. Petersburg.

Das Russische Conservatorium zu St. Petersburg wurde am 8. September d. J. eröffnet, und damit ist denn nun eine wirkliche Basis geschaffen, auf welcher sich die Musik Rußlands weiter entwickeln kann. Bis jetzt sind schon über anderthalb Hundert Zöglinge angemeldet, und wir zweifeln nicht daran, daß sich ihre Zahl bald bedeutend vermehren wird.

Wem aber verdankt Rußland diese Anstalt? — Vor Allem dem Eifer, der Consequenz, der Energie Anton Rubinstein's! Als ich Ihnen vor langer Zeit einmal schrieb, daß sich auf Rubinstein die Hoffnungen aller Derjenigen concentrirten, die eine gedeihliche Entwickelung unserer musikalischen Zustände sehnlichst herbeiwünschten, da fügte ich noch hinzu, daß er vor allen Anderen berufen, d. h. nicht gerufen, sondern als Künstler und als Mensch berufen sei, eine neue Aera der Musik für uns herbeizuführen; ich vindicirte ihm nicht blos das Recht, sondern auch die Pflicht dazu — und heute treten die Erfolge seines vierjährigen Strebens und Wirkens als beredte Zeugen auf, um ihm den vollsten Dank, die ungetheilteste Anerkennung je länger je mehr zu spenden für die Verdienste, die Rubinstein sich im Vereine mit einer kleinen Zahl gleichstrebender Männer um die Musik in Rußland erworben hat.

Es war wahrlich kein kleines Stück Arbeit, was Rubinstein zu bewältigen hatte; es gehörte ein Mensch mit so großer Energie und ein Künstler mit so hoher Begabung und so viel Selbstverleugnung dazu, um das Ziel zu erreichen, welches er, nicht für sich, sondern für die Kunst erstrebte, und nur Diejenigen vermögen sein Verdienst recht zu würdigen, die eine genauere Kenntniß unserer früheren musikalischen Zustände besitzen.

Es würde mich zu weit führen, wollte ich heute eine eingehendere Schilderung dieser Zustände versuchen, um durch einen Vergleich mit den gegenwärtigen dem Leser Gelegenheit zu geben, sich selbst ein Urtheil darüber zu bilden. Nur einige kurze Bemerkungen kann ich mir gestatten. Einem großen Theile Ihrer Leser wird es zweifelsohne auch bekannt sein, daß in früherer Zeit öffentliche Concerte hier allein während der großen Fasten stattfinden konnten, daß diese aber meistens Virtuosenconcerte waren. Ausnahmen bildeten nur die von Lwoff arrangirten herkömmlichen drei Symphonieconcerte und einige Concerte, welche „die philharmonische Gesellschaft" veranstaltete. Außer diesen Aufführungen fanden während des Winters nur die „Uebungen" in der Universität statt. Es waren das Aufführungen, in denen zum größten Theile nur Dilettanten (Studenten) wirkten, und deren Ertrag zum Besten unbemittelter Studirender bestimmt war. Sie wurden von unserem tüchtigen Carl Schuberth dirigirt, der sich im Verein mit dem Inspector der Universität, Vitzthum v. Eckstädt, durch die Leitung und Erhaltung jener Aufführungen gewiß ein großes Verdienst erworben hat. Es war das Einzige, was die bis dahin geltenden drakonischen Kunstgesetze der Theaterdirection „erlauben" konnten, und es ist eine Pflicht, es öffentlich anzuerkennen, daß Carl Schuberth wahrlich mit den ihm gebotenen Mitteln das Möglichste leistete!

Von Mitwirkung eines Chores war aber bei allen diesen musikalischen Leistungen keine Rede, und Concerte im großen Style, wie sie überall gäng und gäbe sind, fehlten uns gänzlich. Denn die dann und wann im Winter stattfindenden musikalischen Aufführungen der (deutschen) „Singakademie" (unter E. Meyer's Leitung) können schon deshalb nicht hierher zählen, weil sie nur für ein geladenes Publicum bestimmt waren und nur Sachen für Chor und Orchester brachten — obgleich sie auf diesem Felde unter den gegebenen Verhältnissen volle Anerkennung verdienen.

Sollte also eine Aenderung unserer musikalischen Zustände eintreten, so mußte eine Gesellschaft ins Leben gerufen werden, welche zur Veranstaltung regelmäßiger größerer Concerte berechtigt und befähigt war, und welche sich dann auch die Aufgabe stellen mußte, durch Gründung einer Musikschule für die Ausbildung von Künstlern zu sorgen, wie sie durch Concerte auf die Hebung und Veredelung des musikalischen Sinnes und Geschmackes belebend zu wirken hatte, — an dem die glänzenden Leistungen der italienischen Oper direct und indirect sich leider so schwer versündigten! Und diese Gesellschaft rief Rubinstein ins Leben, und dadurch wurde der Grundstein zu der Umgestaltung unserer musikalischen Zustände gelegt, deren wir uns heute als Thatsache erfreuen. Schon im Winter 1858—59 hatte Rubinstein einen Chor zu bilden gesucht, der an Zahl freilich Anfangs so schwach war, wie seine Leistungen, aber das war ja kaum anders denkbar! Doch Parvae res crescunt, und am Schlusse des Winters war der Rückblick ein durchaus befriedigender und ermuthigender.

Ihre Kaiserl. Hoheit die Großfürstin Helena Pawlowna, die dem Unternehmen Rubinstein's ihre besondere Theilnahme und Unterstützung verlieh, stellte huldvollst einen Saal in ihrem Palais für die Uebungen des Chores zur Verfügung, und als nun im Jahre 1859 die „russische Musik-Gesellschaft" definitiv constituirt wurde, geruhte die hohe Frau, auch das Protectorat derselben anzunehmen, und dem Schutze dieser kunstsinnigen Fürstin verdanken wir es zumeist, daß die-

ses erste Ziel so bald erreicht wurde. Zugleich eröffnete die Großfürstin durch Zeichnung eines namhaften jährlichen Beitrags den Reigen Derer, welche dem Unternehmen die nothwendigen materiellen Mittel zuwandten, und noch bis heute wurden sämmtliche Proben und Uebungen des Chores in einem der Säle des Palais Ihrer Kaiserlichen Hoheit abgehalten.

Im October 1859 war nun schon Alles so weit gediehen, daß die Gesellschaft ihre Thätigkeit beginnen konnte. Zunächst galt es der Aufführung von Concerten und Quartett-Soiréen, und als zweites Ziel wurde dann das Conservatorium betrachtet. An der Spitze der Gesellschaft steht ein Directorium von fünf Personen und fünf Stellvertretern; ich nenne ihre Namen, weil es diejenigen Personen sind, die mit Rubinstein das große Werk vollbracht haben. Directoren: Graf Wielhorsky, Kanschin, Kalagriwoff, Rubinstein und Stassow; Stellvertreter: Lavonius, Schustow und Carl Schuberth, zu denen später noch zwei hinzutreten. Dem Directorium steht noch ein „musikalischer Rath" zur Seite. Als Mitglied der Gesellschaft wird sowol Jeder betrachtet, der im Chore mitwirkt, als Derjenige, der ein Billet für sämmtliche Concerte eines Winters löst. Doch behalten wir uns vor, in einem folgenden Briefe sowol über die Statuten und die Einrichtungen der „russischen Musik-Gesellschaft" im Allgemeinen, wie auch des Conservatoriums im Besonderen ausführlicher zu berichten. Für heute haben unsere Zeilen nur den Zweck, über die Leistungen der Concert- und Quartett-Aufführungen zu referiren.

Es liegt nahe, daß unter den obwaltenden Umständen und Verhältnissen, wie sie der Gründung der „russischen Musik-Gesellschaft" vorangingen, und wie wir sie oben kurz andeuteten, nicht auf eine so große Empfänglichkeit und ein so vielseitiges Verständniß für classische Musik zu rechnen war, wie wir es anderswo zu finden gewohnt sind. Woher sollte denn diese Empfänglichkeit und dieses Verständniß auch stammen? Nur da kann man ernten, wo man säet, und das Wenige, was uns früher hier öffentlich in musikalischer Beziehung geboten wurde, kann in unserem Sinne kaum als Saat gelten. Denn so hoch wir auch das Verdienst anschlagen, das sich Carl Schuberth durch die Universitäts-„Uebungen" (selbst der Name „Concert" war außer den Fasten verpönt) erworben hat — er konnte bei dem besten Willen und dem redlichsten Streben nicht über die ihm zu Gebote stehenden Mittel hinaus. Was läßt sich aber mit einem Orchester erreichen, das, zum Theil aus Dilettanten bestehend, gewöhnlich für seine Aufführungen nicht eine einzige Probe haben kann? — Und diese „Uebungen" waren ja die einzige musikalische Nahrung, die uns bis zu den großen Fasten zu genießen gestattet war! Während der Fastenzeit, welche sechs Wochen dauert, tauchten als Symphonieconcerte die schon oben erwähnten Concerte von Lwoff auf, die aber nur wenige Zuhörer des beschränkten Raumes wegen finden konnten, und daneben noch die Concerte der „philharmonischen Gesellschaft"! Außer diesen nur Virtuosenconcerte, von denen dann eines das andere jagt, daß am Schlusse dieser Sturm- und Drangperiode oft ein halbes Dutzend und wol gar noch mehr an einem Tage stattfindet. Wer aber kann das ertragen! Es ist Gewohnheit, Mode, Herkommen, Neugierde — aber in wenigen Fällen wirklicher musikalischer Sinn, was in dieser Zeit das Publicum in die Concerte treibt! Welcher wirklich musikalische Sinn könnte auch so viel Abhetzerei aushalten! Doch man mißverstehe uns nicht! So sehr wir den Virtuosen achten, wenn wir den wahren Künstler in ihm verehren können, so sehr verachten wir — sit venia verbo! — das kunsttreibende Virtuosenthum, das, Gott Lob! auch in den letzten Zügen zu liegen scheint. Dieses Virtuosenthum hat der Kunst wahrlich genug geschadet, und gewiß eben so sehr den ächten, rechten Virtuosen! Das aber machte sich in früheren Jahren hier gerade unendlich breit, und es gehörte zum guten Ton, alle diese Helden und Heldinnen des Tages, die eine Fastenzeit hervorbrachte, genossen zu haben! Wer aber hat sich da nicht den Magen gründlich verdorben von all dem Unverdaulichen, was ihm von der Geige bis zur Pauke herab an Sololeistungen geboten wurde! Wie gesagt, wir reden hier nicht von den Concerten wirklicher Künstler-Virtuosen, jener Heroen, die als Dolmetscher im Priestergewande vor uns erscheinen, weil sie der Genius der Kunst geweiht hat! Wir reden von den Diis minorum gentium und Dem, was damit zusammenhängt, d. h. was sie als Musik bieten! Es fällt uns hier nicht ein, die Berechtigung auch solcher „Concerte" zu bestreiten, — man könnte uns sonst ja auch zumuthen, die Berechtigung solcher „Künstler" in Abrede zu stellen, die Abends nach des Tages Last und Hitze dem „Gevatter Schneider und Handschuhmacher" bei Bier und Punsch ihre Productionen zum Besten geben. Es handelt sich für uns hier nur darum, darauf hinzuweisen, wie kümmerlich sich unsere öffentlichen musikalischen Genüsse früher nur gestalten konnten, und daß dann am Ende der jedesmaligen Concertsaison die Ausbeute Dessen, was der Einzelne an wahrhaft künstlerischem Genusse erobert und festgehalten hatte, doch nur äußerst klein war. Wie gewonnen, so zerronnen! Mit dem Wehen des Frühlings waren meistens die wenigen guten Eindrücke schon verweht, die bis dahin etwa noch gehalten hatten.

Daß man aber unter solchen Verhältnissen nicht eine Bildung des Geschmackes, der Empfänglichkeit und des Verständnisses für das wahrhaft Schöne und Edle der Kunst erwarten konnte, liegt auf der Hand.

Und doch hatten und haben wir noch ein Element, das Großes hätte leisten können, ... wir meinen die Oper.

St. Petersburg besitzt bekanntlich eine italienische Oper, die mit den besten ihrer Art rivalisiren kann, und eine russische. Die Letztere bietet aber außer den beiden Meisterwerken von Glinka („Rußlan und Ludmilla" und „Das Leben für den Zaren", auf die wir gelegentlich einmal näher zurückkommen werden) meist ebenfalls nur Verdi'sche und ähnliche Producte — mitunter kommen einmal bessere Sachen. Aber die „italienische"?! — — Ich muß da leider gestehen, daß ich zu der Zahl Derer gehöre, denen es am richtigen Verständniß für die Muse Verdi's und seiner Commilitonen durchaus mangelt. Ein trivialer Gedanke bleibt immer ein trivialer Gedanke, wenn ihn auch der schönste Mund ausspricht, und die Weisen des italienischen Maestro werden immer dieselben bleiben, wenn auch noch so hochbegabte Künstler sich als ihre Dolmetscher hergeben oder hergeben müssen! Er aber beherrscht hier schon seit geraumer Zeit das Feld, und wenn auch dann und wann einmal „Don Juan" oder „Carlo il Temerario" (Rossini's „Tell") oder gar „Der Freischütz" als leuchtende Meteore an diesem italienischen Himmel erscheinen, — so können sie theils nicht von nachhaltiger Wirkung sein, weil sie selten und vereinzelt erscheinen, theils auch, weil sie in einer Art geboten werden, daß wir sie lieber gar nicht hörten. Was würde Weber wol zu einer Aufführung des „Freischütz" gesagt haben, wie wir sie hier sahen? — Doch ein anderes Mal mehr über die Oper.

Es liegt also nahe, sagten wir, daß unter solchen Verhältnissen nicht auf eine so große Empfänglichkeit und ein so

vielseitiges Verständniß für classische Musik zu rechnen war, wie wir sie anderswo zu finden gewohnt sind.

Aber das Eine fand sich, was zunächst das Nothwendigste war: Theilnahme, große erfreuende Theilnahme, sowol in Hinsicht auf den Chor wie auf die Zuhörer. Schon bei Eröffnung des ersten Concertes waren sämmtliche 500 Billete für die ganze Wintersaison vergriffen. Mehr Zuhörer faßt der Saal nicht. Der Chor bestand aus circa 100 Mitgliedern. Das Orchester ward folgendermaßen zusammengesetzt: 12 erste und 12 zweite Geigen, 8 Bratschen, 8 Violoncells, 8 Bässe, 2—3 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, 2 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen, Tuba rc.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Der Riedel'sche Verein hatte Freitag, den 21. November, in hiesiger Thomaskirche eine Aufführung des 1741 componirten Oratoriums „Samson“ von G F. Händel veranstaltet. Obgleich man anfänglich von dem Gedanken ausging, den „Samson“ nach der Originalpartitur aufzuführen, welche die deutsche Händelgesellschaft herausgegeben hat, wurde dies doch zur Unmöglichkeit, da es der Ausarbeitung einer umfangreichen Orgelstimme bedurft hätte, deren volle Anwendung die — zudem jetzt in Reparatur begriffene — Orgel der Thomaskirche nicht erlaubt, da ihre Tonhöhe (auch bei reiner Stimmung) immer unter derjenigen des Orchesters steht. Aus diesem Grunde verblieb man bei der bereits als praktisch erprobten Einrichtung und Instrumentalbearbeitung von Mosel, der aus der Originalpartitur noch einige der zahlreichen Recitative und Arien in Ferdinand Hiller'scher Bearbeitung hinzugefügt wurden — Die Soli waren durchweg in guten Händen. Hr. Musik-Dir. John aus Halle gab den „Samson“ in gut musikalischer Weise wieder. Frau Dr. Reclam war bestrebt, die „Delila“ nach besten Kräften wiederzugeben, während Frau Potthoff-Diehl aus Aachen die Altsolials „Mikah“ mit außerordentlicher Anmuth und großer Lebendigkeit zu Gehör brachte. Ihre Stimme, die nicht gerade von besonderer Stärke ist, machte bei dieser Gelegenheit den angenehmsten und wohlthuendsten Eindruck. Hr. Opernsänger Weiß aus Dresden („Manoah“) trug ebenfalls zum Gelingen des Ganzen wesentlich bei. — Die Chöre, von Hrn. Musik-Dir. Riedel meisterhaft einstudirt, gingen ganz vorzüglich, wenn auch in den Sopranstimmen hier und da eine gewisse Unreinheit nicht zu verkennen war; auch das Orchester des Gewandhauses war natürlich im Ganzen brav, doch blieb zuweilen in der Präcision das Zusammenspiels zu wünschen übrig. Die Aufführung im Ganzen hinterließ den befriedigendsten Eindruck.

Leipzig. Am 24. November fand das bei uns alljährlich wiederkehrende Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds im Saale des Gewandhauses statt. Wir haben schon früher wiederholt darauf hingedeutet, daß man sich in diesen Concerten immer befleißigt, mit strebsamem Eifer ein interessantes Programm zusammenzustellen und hervorragende Novitäten vorzuführen. Auch gegenwärtig war dies der Fall, und das Con.ert erschien aus diesem Grunde und zugleich durch die glückliche Wahl de: auftretenden Solisten von mehr als gewöhnlicher Bedeutung. Eröffnet wurde es durch die in unserer vorigen Nr. von Berlin aus schon besprochene Orchestersuite von Franz Lachner. Das Werk ist ein interessantes Experiment. Der Tonsetzer hat die neuerdings gemachten Versuche, die Suite am Clavier zu beleben, jetzt auch auf das Orchester übertragen. Da derselbe überhaupt seiner künstlerischen Richtung nach in älteren Anschauungen wurzelt, so war er zu einem solchen Unternehmen vorzugsweise berufen, und zeigt sich darin glücklicher, als in der Symphonie. Wohlgelungen und interessant sind namentlich Variationen und Marsch, obschon überwiegend modern. Minder bedeutend erschien der erste und letzte Satz. Das Werk fand freundliche Aufnahme. Außerdem wurde Wagner's Ouverture zu den „Meistersingern zu Nürnberg“ (in dem Weißheimer'schen Concert zum ersten Male vorgeführt) wiederholt, und zum Schluß gelangte Glinka's reizende „Kamarinskaja“, die vor zwei Jahren zum ersten Male in einem unserer Euterpe-Concerte executirt wurde, zur Aufführung Die Ausführung der Wagner'schen Ouverture befriedigte bei Weitem nicht in dem Grade, wie unter der Leitung des Tondichters; das Tempo namentlich war nicht ganz das durch Jenen festgestellte. Wir haben über die begeisterte Aufnahme berichtet, welche die Ouverture bei ihrer erstmaligen Vorführung fand. Auch dies Mal war der Beifall sehr lebendig, nur daß dabei einige Zischlaute vernehmbar waren. Derartige Demonstrationen gehören überhaupt nicht in eine gebildete Versammlung und sind unter allen Umständen eine Rohheit. Im vorliegenden Falle aber sinken sie zur Lächerlichkeit herab, und sind Nichts als eine bis zum Aeußersten getriebene Consequenzmacherei, ein Verzweiflungskampf, dem jedes Mittel recht ist, um das letzte Stück des übrig gebliebenen Terrains noch auf einen Moment zu behaupten Erfreulich war uns die erneute Vorführung der „Kamarinskaja“. Das Werk ist reizend, voll herzgewinnender Naivität und Volksthümlichkeit Es ist eine Bereicherung des Concertrepertoires, und wir empfehlen es allen Concertdirectoren, in der That verwundert darüber, daß es nach seinem Erfolg in der „Euterpe“ nicht schon die Rundreise durch die Concertinstitute Deutschlands gemacht hat.*) Vorzüglich waren die Solovorträge. In Frl. Leonore de Ahna vom Berliner Hoftheater lernten wir eine gutgebildete, mit ausgezeichneten Stimmmitteln ausgerüstete Sängerin kennen. Sie sang Arie aus „Titus“ und Lieder von Weber und Schumann. Ein Schüler David's, Hr. August Wilhelmj aus Wiesbaden, und schon einige Male in d. Bl. genannt, spielte den ersten Satz des Militairconcertes und ungarische Weisen von Ernst. Er ist ein urwüchsiges Talent, das zu den größten Hoffnungen berechtigt, sein ganzes Wesen fest, bestimmt, kernhaft. Noch sehr jung führten wir ihn bei seinem Meisterein, und hatten damals Gelegenheit ihn zu hören. Jetzt nach Verlauf von noch nicht zwei Jahren sind wir überrascht von den enormen Fortschritten, die er unter David's anerkannt vortrefflicher Leitung gemacht hat. Er hat den Beruf zu einer Meisterschaft ersten Ranges, und wenn die Ausbildung in der bisherigen Weise fortschreitet, wird dieselbe nicht lange auf sich warten lassen Wir machen die musikalische Welt vorläufig auf ihn aufmerksam. Beide Solisten wurden wiederholt gerufen, Hr. Wilhelmj sogar zwei Mal.

Leipzig. Das am 25. November stattgehabte dritte Concert des Musikvereins „Euterpe“ brachte ein reichhaltiges und doch zweckmäßig zusammengestelltes Programm. Den Anfang machte die glänzende, reich instrumentirte Ouverture zu „Olympia“ von G. Spontini, die, in den letzten Jahren selten gehört, auf das Publicum einen äußerst günstigen Eindruck hervorbrachte. — Die beiden übrigen Nummern des ersten Theiles waren in den Händen der Solisten. Frl. Emilie Wigand aus Leipzig sang Recitativ und Arie aus „Oberon“ („Ocean, du Ungeheuer“ rc.) von C. M. v. Weber recht brav und mit deutlicher, klarer Textaussprache. — Hr. A. Terschak aus Wien — auf den zuerst vor Jahren die Aufmerksamkeit in d. Bl. gelenkt wurde — rechtfertigte bei seinem ersten Auftreten am hiesigen Orte den Ruf, den er sich bereits im Auslande errungen. Er ist bei seiner enormen glänzenden Virtuosität wol als der erste Flötist der Gegenwart zu bezeichnen. Terschak brachte ein Concert für die Flöte (Op. 51 in E) zu Gehör, in welchem er zum Theil ganz neue Eigenthümlichkeiten seinem Instrumente abzugewinnen gewußt hat. Das öffentliche Hören eines Concertes für Flöte tritt immer mehr in das Bereich der Seltenheiten zurück; um so erfreulicher war hier die gegentheilige Wahrnehmung, indem das anwesende Auditorium Hrn. Terschak einen überaus reichlichen und wohlverdienten Beifall spendete. — Der zweite Theil des Programms brachte: „Tasso Lamento e Trionfo“, symphonische Dichtung von Franz Liszt; „Erlkönig“ von Franz Schubert, instrumentirt von Hector Berlioz, gesun-

*) Die Partitur erschien in Petersburg und ist durch die Kahnt'sche Handlung, in der Exemplare vorräthig sind, zu beziehen.

gen von Frl. Wigand; „La Sonnambula" Phantasie für die Flöte (Op. 43) componirt und vorgetragen von Hrn. A. Terschak; und „Festmarsch" von E. Lassen. Franz Liszt's geniale Tondichtung, deren Bestreben dahin geht, in Tönen die große Antithese des im Leben verkannten, im Tode aber von strahlender Glorie umgebenen Genius zu schildern, war dies Mal von der großartigsten, durchgreifendsten Wirkung. Sowol Hr. Musik-Dir. Blaßmann, als auch das ganze Orchester boten alle ihre Kräfte auf, diese Meisterschöpfung auf die schönste Weise, und mit einem tiefen, bis auf die kleinsten Details sich erstreckenden Eingehen zu executiren. Lebhafter und warmer Beifall folgte dieser Tondichtung. — Frl. Wigand und Hr. Terschak bewiesen auch in den beiden folgenden Nummern ihre bedeutende Leistungsfähigkeit, und wußte Frl. Wigand im „Erlkönig" trotz der mitunter starken, aber charakteristischen Instrumentalbegleitung von H. Berlioz ihre prächtige Stimme wohl zur Geltung zu bringen, während uns Hr. Terschak in seiner „Phantasie" von Neuem einen Beweis seiner glänzenden brillanten Virtuosität ablegte. Auch für diese beiden Soli erwies sich das Publicum höchst dankbar. — Das Programm beschloß eine Novität, der — soeben bei Jul. Schuberth u. Co. in Leipzig erschienene — „Festmarsch" (Op. 6) von Lassen. Was die Composition dieses Marsches betrifft, so läßt sich darüber nur das günstigste Urtheil fällen, er ist in einem glänzenden, pomphaften Style, natürlich diese Bezeichnung im edelsten Sinne genommen, geschrieben und weit entfernt, gewöhnliche „marschmäßige" Trivialitäten in sich zu vereinigen. Das Orchester legte auch hier das sehr beachtenswerthe Streben, die Intentionen des Componisten in sich aufzunehmen, ab, und so war der allgemeine Totaleindruck des ganzen Concertes ein nach allen Seiten hin höchst befriedigender.

Dresden. Am 11. November gab die königl. Capelle ihr zweites Abonnementconcert im Saale des Hôtel de Saxe. Das Programm wies als neu auf „die Wassermusik" von Händel und Concertouverture (Op. 60) von A. Rubinstein. Außerdem wurden noch die Symphonien in Gdur von Haydn und in Fdur von Beethoven executirt. Die „Wassermusik" zeigt mit Ausnahme des „Air" und einzelner Momente nirgends ein Hervorleuchten Händel'scher Größe; und zur Aufführung dieses Werkes in den Abonnementconcerten war um so weniger Anlaß, da dasselbe bereits durch den hiesigen „Tonkünstlerverein" in die Oeffentlichkeit gelangte. Rubinstein's Ouverture war zwischen den beiden lebensfrischen Symphonien nicht eben günstig placirt; denn sie enthält ein trübes, schwermüthiges Colorit, welches außerhalb der Stimmung lag, in welche die Haydn'sche Symphonie den Hörer versetzt hatte. Zudem weist die Ouverture zwar einzelne harmonisch-reizvolle Stellen und sinnig erfundene Motive, wie z. B. das Hauptmotiv des Allegro auf, vermag aber als Ganzes wegen zu geringer Abgeschlossenheit nicht genug zu interessiren. Hr. Capell-M. Krebs leitete das Concert mit Umsicht und Erfolg. Das Orchester spielte, wie gewohnt, vortrefflich. Das Oboe-Solo in Händel's Composition wurde von Hrn. Kammermusikus Hiebendahl in wahrhaft poetischer Weise vorgetragen. — Am 14. November eröffneten die HH. Concert-M. Schubert, Kummer, Körner und Schleissing unter Mitwirkung des Pianisten Hrn. Rollfuß ihre „Quartettakademien". Quartette von Mozart in Esdur und Op. 54 von Haydn und Trio (Ddur) Op. 70 von Beethoven bildeten das Programm. Namentlich der längst bewährte Ruf der beiden Erstgenannten hatte dem Concerte eine recht ansehnliche Theilnahme von Seiten des Publicums gesichert; aber auch von den beiden jüngeren Theilnehmern des Quartetts läßt sich nur Vortheilhaftes berichten. Besonders spielte Hr. Körner mit feiner Nuancirung; Hr. Rollfuß erntete für den Vortrag des Clavierparts in dem Trio reichen, wohlverdienten Beifall. — Ludwig Hartmann's Concert hatte am 17. im Saale des Hôtel de Saxe ein sehr zahlreiches Publicum aus der Elite der hiesigen Gesellschaft versammelt. Das Programm brachte Altes und Neues in bester Zusammenstellung. Die Sonate Op. 96 mit Violine (gespielt von Hrn. Kammermusikus Seelmann) und Trio von Cäsar Franck, der Violoncellpart ausgeführt von Hrn. Kammervirtuos Kummer, waren die größeren Piècen des Programms. Außerdem trug der Concertgeber noch allein vor: Notturno Op. 15, Nr. 2. von Chopin, Polonaise von Weber, Phantasie („Die Nachtigall") von Liszt und einen Bravourwalzer eigener Composition. Nächst dem Concertgeber, dessen Spielweise sehr zart und von äußerer Glätte, dessen Vortrag seelisch und von sympathischem Timbre ist, nahmen die Vorträge der Frau Bürde-Ney, welche aus zwei der neu herausgekommenen Lieder Richard Wagner's, „Der Engel" und „Schmerzen", und zwei Liedern des Concertgebers nach Texten von Heine und Mirza Schaffy bestanden, das vollste Interesse in Anspruch. Waren die Lieder Wagner's ganz in der Stimmung geschrieben, welche seinen „Tristan" durchweht und die Partie der Isolde mit reichem poetischen Zauber umstrahlt, so gaben auch die Lieder Ludwig Hartmann's Kunde von einem bedeutendem Talente des Componisten für diese Kunstform. Er erfaßt seinen Stoff mit ganzer Seele und reißt den Hörer mit sich fort. Reicher Beifall wurde den sehr gelungenen Gesangsvorträgen. Außerdem spielte Hr. Seelmann einige Sätze aus einer Sonate von Bach für Violine allein in bekannter vortrefflicher Weise. — An demselben Abend gab die „Liedertafel" ein Concert in Meinhold's Saal unter Direction ihres Liedermeisters, des Hrn. Capell-M. Krebs, und unter gütiger Mitwirkung des Hrn. Concert-M. Lauterbach, welcher Andante und Rondo aus einem Concert von Vieuxtemps spielte. Das Programm wies außer der „Dithyrambe" von J. Rietz als Hauptnummer Mendelssohn's Musik zur „Antigone" mit verbindender Declamation auf. Unterstützt wurde das Concert außerdem von Mitgliedern des Hoftheaters. Die Ausführung der einzelnen Piècen soll dem Vernehmen nach eine sehr gelungene gewesen sein. — Die Oper brachte neueinstudirt die „Armide" von Gluck mit Frau Bürde-Ney in der Titelrolle. Außer der Genannten wirkten die besten Kräfte des Damenpersonals unserer Oper mit, und hatte man überhaupt Alles gethan, um das Werk würdig in Scene zu setzen. Das Haus war überfüllt. — Schließlich sei des am 19. November im Hôtel de Saxe stattgehabten Concertes der HH. Alfred Jaell und Ferdinand Laub gedacht. Frau Krebs-Michalesi und die Capelle unter Leitung des Hrn. Krebs unterstützten die Künstler. Das Programm bot Folgendes: Ouverture zur „Vestalin" von Spontini; Concert (Amoll) für Pianoforte und Orchester von Robert Schumann; Arie des Sextus aus „Titus" von Mozart; Concert (Ddur) für Violine von Beethoven; „Chant du matin" von Jaell, „Walzer" (Cismoll) von Chopin und „Dinorah-Transscription" von Jaell; Lieder von Moscheles und Krebs; Romanze (Fdur) für Violine von Beethoven und Rondo „Papageno" für Violine von Ernst. Wir hörten Hrn. Jaell zum ersten Male und sind erstaunt über die Reinheit und Correctheit seiner Spielweise, über den prachtvollen und klaren Ton, welchen der Künstler seinem Erard abzulocken versteht und über die seltene Ruhe, mit welcher derselbe die schwierigsten Passagen fein nuancirt zur Geltung bringt. Hatte uns der Vortrag von Schumann's herrlicher Composition vollständig begeistert, so können wir uns eine vollendetere Wiedergabe des Chopin'schen Walzers kaum denken. Dazu kommt, daß Jaell sich äußerer Hülfsmittel zur Hervorbringung seiner, alle Scalen durchlaufenden Klangverzierungen nur selten bedient. Ferdinand Laub hörten wir schon zu verschiedenen Malen, und immer labten wir uns auf's Neue an seinem ächt künstlerischen Violinspiel. Wir finden bei ihm eine seltene Harmonie in der Ausbildung der Technik; sein Ton ist voll und weich, der Vortrag edel und ohne Ziererei, überall schönes Ebenmaß, nirgends Ausschweifungen zum Unschönen. Hr. Laub hat in den letzten Jahren eine immense Sicherheit in der Technik gewonnen, und sein Vortrag ist bei Weitem mehr durchgeistigt als früher. Die Ausführung der von Laub selbst verfaßten Cadenz im Beethoven'schen Concerte gehört zu den riesigsten Unternehmungen auf dem Gebiete der Violintechnik, dabei ist dieselbe aber charaktervoll und reich an Erfindung. Die Gesangsvorträge der Frau Krebs entsprachen dem Rufe der Künstlerin vollkommen. Louis Schubert.

Berlin. Am 8. November führte Hr. Professor Julius Stern mit seinem Gesangvereine und der Liebig'schen Capelle zum Gedächtniß Mendelssohn's zum zweiten Male in diesem Jahre das „Requiem" von Kiel und außerdem noch die zweite Hälfte des ersten Theiles aus Mendelssohn's Oratorium „Elias" im ausverkauften Saale der Singakademie auf. Wir knüpfen an unsere erste Kritik — Nr. 10 des 56. Bandes d. Bl. — an, und wollen nur noch Einiges zu unserem ersten Urtheil hinzufügen. Dieses schwierige, instrumental-vocale Werk, welches mit seinen harmonischen Effecten und seiner Stimmführung wenig an Seb. Bach's Gefühlspolyphonie erinnert, hat bei den Musikern, mehr seiner harmonischen Combinationen als seiner Melodiegestaltungen wegen, einen nachhaltigen Eindruck zurückgelassen. Verlangt der Componist im „Lacrymosa" von den Singenden durch seine Stimmführung geradezu Unerhörtes, weshalb dieser Satz von den gebildetsten Chormassen schwerlich zu vollkommenster Reinheit erhoben werden wird, so erzielt er im vocalen und instrumentalen Part des „Confutatis", „Benedictus" und „Osanna" mit den angewandten Mitteln große und hervorragende, wenn auch nicht Cherubini'sche Instrumentaleffecte. So gehört dieses Werk immer mit zu den besten Schöpfungen der Neuzeit, wenn wir, trotz der 16-Stimmigkeit, vom melodischen Standpuncte aus, der Grell'schen Messe den Vorzug geben. Die Soli im Kiel'schen Requiem, gesungen von Frl. M. Strahl, Frau Leo und den HH. Seiffart und J. Krause, sind ebenfalls sehr schwer singbar und müssen so zu sagen aus den Chormassen bei angestrengtester Auf-

merksamkeit und Mitsingen derselben herauswachsen. Die Ausführung war bis auf einige Schwankungen in der Intonation beim Lacrymosa, wie schon oben angedeutet, eine ausgezeichnete. Vorzüglich gingen die Chöre aus dem „Elias". Die Palme im Sologesange errang sich hierbei unser Oratorienmeistersänger Jul. Krause (Opernsänger). — Die erste Soirée des Pianisten Hrn. Leo Lion in Gemeinschaft mit der Violinvirtuosin Frl. Amélie Bido, die gegenwärtig bei Kroll mit großem Beifall in selbständigen Concerten auftritt, und des Violoncellisten Hr. Espenhahn, in welcher Trios von Taubert (Op. 32 in F) Th. Kullak (Op 77 E moll) und A. Rubinstein (Op. 52 in B) zur Aufführung kamen, konnten wir nicht besuchen. — Die erste diesjährige Soirée des Hofpianisten Hrn. v. Bülow fand bei sehr vollem Hause im Saale der Singakademie am 12. Nov. statt. Das Programm enthielt folgende Nummern: Sonate A dur (aus dem Nachlaß) von Fr. Schubert (Allegro, Andantino, Scherzo, Rondo); Nocturne, Op. 62 Nr. 2 in E, Impromptu, Op. 36 in Fis, und Fis moll-Polonaise Op. 44 von Chopin; Ouverture dans le Style de Händel von Mozart; Sonate in F Op. 54 (Tempo di Menuetto-Allegretto) von Beethoven; Barcarole in G Nr. 4 und Valse brillante in As von A. Rubinstein und die Don Juan-Phantasie von Liszt. Von dem vollendeten, universellen Clavierspiel des Hrn. v. Bülow haben wir seit Jahren schon so oft in diesen Blättern ausführliche Berichte gegeben, daß wir, um nicht monoton zu werden, für die Folge uns aller Lobpreisungen enthalten können. Der Beifall, mit vielfachem Hervorrufen verbunden, war ein immenser. Schubert's und Beethoven's Sonaten, Rubinstein's Barcarole, eine reizende, poesievolle Composition, und Liszt's schwierige und gewaltige Don Juan-Phantasie, welche der Concertgeber überhaupt zum ersten Male öffentlich spielte, schlugen am Meisten durch. Die Barcarole mußte er wiederholen. Die Schubert'sche Sonate stammt wol aus seiner ersten Periode, welche, nehmen wir die Länge aus, die allen Schubert'schen Sonaten mehr oder weniger eigen ist, in allen vier Sätzen herrliche Details enthält. Am Wenigsten gefiel uns wegen seiner Formlosigkeit der zweite, am Besten der letzte Satz. Beethoven's zweisatzige Sonate war wol ursprünglich zu größerer Ausdehnung bestimmt. Wenn ein Spieler, wie Hr. v. Bülow allein mit seinen durchgeistigten Kunstproductionen den großen Saal in der Singakademie steigernd zu füllen und das Publicum zu fesseln vermag, so ist dies doch ein gutes Zeichen davon, daß die Berliner wahrhaft große Leistungen auf dem Gebiete der Claviermusik zu würdigen verstehen. — Aehnliches könnten wir von den Leistungen des dänischen Hofpianisten Hrn. Rud. Hasert sagen, der sich seit einigen Monaten hier niedergelassen. Wiederholentlich haben wir auch über diesen bedeutenden und genialen Künstler und Virtuosen der Liszt'schen Schule, der mit der riesigsten Technik wie mit einem Federballe spielt, längere und ausführlichere Referate in d. Bl. niedergelegt. Derselbe veranstaltet ebenfalls in dieser Saison einen Cyklus von drei Clavier-Soiréen im Saale des Englischen Hauses. Die erste fand am 14. November statt. Der Concertgeber spielte Beethoven's große Sonate in B dur Op. 106; (Allegro con brio, Scherzo assai vivace, Adagio sostenuto, Largo e Fuga a 3 voci) die A moll Burleska von Seb. Bach; D moll-Romanze von R. Schumann; Si oiseau j'étais, Etude von Henselt und von seinen eigenen Compositionen: Fest-Polonaise, Op. 9, Marsch und Lied aus Op. 3, Norwegischer Springtanz, und eine Phantasie über den dänischen Nationalgesang: „Der er et yndigt Land" Op. 5. In der Auffassung der Sonate von Beethoven wich Hr. Hasert von der des Hrn. v. Bülow, welcher sie in der vorigen Saison spielte, nicht wesentlich ab. Die Fuge kam trotz des zu schnell genommenen Tempos durchweg ausgezeichnet klar zur Geltung. Erlangte der Concertgeber bei allen Vorträgen selbstverständlich lebhaften Beifall, so wurde das Publicum durch Henselt's und des Concertgebers Compositionen Op. 9 und 5 so gepackt, daß derselbe mehrere Male durch Hervorruf die Anerkennung der Hörer erhielt. Mit den letztgenannten eigenen Compositionen, in welchen Hr. Hasert die staunenswertheste Technik entwickelte, wird er überall durchschlagen und excelliren. Der Flügel von mächtig schönem Tone aus der Bechstein'schen Fabrik war derselbe, auf welchem Hr. v. Bülow zwei Tage zuvor sein ganzes Concertprogramm spielte. Auch Hr. Hasert, wie dies Hr. v. Bülow stets zu thun pflegt, hatte seine Noten vergessen und spielte sein ganzes Programm auswendig. — Bekanntlich hat Hr. Musik-Dir. Rob. Radecke sich seit Jahren ein großes Verdienst um Vorführung von größeren Werken lebender Musiker in Berlin erworben. Seit seiner Verheirathung versammelt er außerdem alle 14 Tage in seiner Wohnung (Anhaltstr. 12) einen gewählten Zuhörerkreis um sich und führt in Sonntags-Matineen Compositionen älterer und neuerer Tonsetzer auf. So hörten wir am 16. d. Mts. Beethoven's schwierige und großartige Sonate Op. 109, Schubert's in Wonne und Seligkeit schwelgendes Es dur-Trio für Piano, Violine und Violoncell und Kiel's dramatisch wirksame Sonate für Piano und Violine Op. 16. Hr. Radecke executirte mit anerkannter Meisterschaft den Clavierpart sämmtlicher Piècen, während Hr. Fabian Rehfeldt in gediegenster Weise sich als Geiger und ein Studiosus Hr. Schaper (Dilettant) als vielversprechender Violoncellist documentirte. Ein Hr. Speith sang mit vollausgebendem Tone und dramatisch wirksamer Baßstimme eine Arie aus „Paulus" und die Arie des Leporello aus Mozart's „Don Juan". — Taglioni's neuestes Ballet mit der Musik vom Hofcomponisten Hertel betitelt sich: Elektra, oder Die Sterne. Dies phantastische Ballet in 3 Acten und 7 Bildern ist reich an landschaftlichen Scenerien und phantastischen Decorationen. Die Hauptfigur ist die Plejade Elektra, welche den Himmel verlassen hat und bei einem Besuche Norwegens in heftiger Liebe zu einem jungen Landmanne entbrannt ist. Vorzügliche Darsteller dieser beiden Rollen sind Frl. Marie Taglioni und der Solotänzer Hr. Müller. Die gefällige, meist charakteristisch stuirte Musik Hertel's zu dem Ballet erscheint in der Hofmusikhandlung von Bahn. — Im Victoria-Theater gastirte Hr. Merelli wieder mit einigen italienischen Opernvorstellungen, und war Frl. Trebelli deshalb von ihm zu viermaligem Auftreten engagirt. Die Matinée zum Besten des abgebrannten Sängers Abich, veranstaltet von dem Directorium des Victoria-Theaters mit der Merelli'schen Oper, war Probe und Aufführung zu gleicher Zeit und als solche sehr schwach besucht.

Th. Rode.

Wien. Unser „philharmonisches Concert" hat das Musikjahr 1862—63 eröffnet. An dem Gebahren dieser Kunstanstalt fällt von jeher die unvermittelte Nebeneinanderstellung zweier Gegensatzrichtungen befremdend auf. Nach Seite der Darstellung das unbedingt Vollendetste darbietend, geht durch alle ihre bisherigen Programme ein Zug schnöder Voreingenommenheit und lieblosen, ja philisterhaften Abschließens gegenüber allen nicht auf den ersten Blick durchsichtigen Strebungen und Thaten der Gegenwart, ja auch beziehungsweise der Vergangenheit. Den Maßstab für die Wahl giebt hier nicht das Kunstwerk als solches ab. Nur die Jahreszahl, ja nicht einmal diese, sondern lediglich die Stellung des Programmstoffes zu gewissen festgewurzelten Meinungen oder besser Vorurtheilen der Hörerschaft ist das hier einzig und allein Bestimmende. Die Wiener Philharmoniker lieben es, uns seit Jahren mit vielgeschäftigen und ohne Frage feinberedten Zungen vorzupredigen, wie Haydn, Mozart und vollends Beethoven die größten, weder nach Rück-, noch Vorwärts je erreichten und erreichbaren Meister ihrer Art und Zeit gewesen seien. Sie gefallen sich weiter im treulichsten Cultus der äußerlich glanzvollen, unsichtbar klappenden Mendelssohn- und seiner Epigonenzeit. Schumann, der eben so tiefsinnige wie tiefsinnige Meister, weil — sonderbarer Weise und dem allumfassenden Erkennen seiner ächten Künstlerwürde fürwahr nicht zum Heile — überhaupt Mode geworden, wird denn auch von dem oben genannten Institute beharrlichst gepflegt. Jede andere außer diese eng begrenzte Sphäre tretende Entwickelungsstufe des Tongeistes, heiße sie nun — mit Gattungsnamen kurz bezeichnet — Palestrina, Händel, Bach, Gluck, Spohr, Schubert, Berlioz, Liszt, wird von gedachter Stelle aus theils mit Wenigem abgefertigt, theils gänzlich umgangen. Diesen bisher beobachteten Standpunct ins Auge gefaßt, hatte allerdings das Programm des ersten diesjährigen Concertes etwas mehr Farbe und Zug. Es begann mit Gluck's Ouverture zu „Iphigenie in Aulis". Dieselbe wurde ferner — was gerade hier scharf und freudig anerkennend zu betonen ist — nicht mit Mozart's musikalisch prächtigem, doch dem Geiste Gluck's durchweg zuwiderlaufendem, sondern mit Wagner's bis ins Einzelnste hinein ich möchte sagen: rührend pietätvollem Schlusse gebracht. Hieran reihte sich das Zug für Zug lebensvolle Händel'sche B dur-Concert für obligate Geigen, Violoncells und Oboe, mit eben so selbständig-polyphoner, als ihr kunstpersönliches Selbst treu wahrender Orchesterbegleitung. Es ist dies vielleicht eine der schwungvollsten, in die allbekannte Suitenform gegossenen instrumentalen Scenenreihen, die man aus jener herrlichen Händel-Bach-Epoche überhaupt hätte wählen können. Daß unmittelbar darauf wieder nach zwei in solcher Stellung ungerechtfertigten Bruchstücken gegriffen wurde, wie die allbekannte, von Hrn. Walter gesungene Tenorarie „Constanze" aus Mozart's „Entführung" und Schumann's Genovera-Ouverture, gehört wieder auf das Sündenregister unserer Concertprogramme. Ebenso lag durchaus nichts Nöthigendes zur so und sovielten Reprise der Mendelssohn'schen A moll-Symphonie vor. — Ueber unsere beiden Händel-Feste nach Ablauf des zweiten, Ende dieser Woche noch zu gewärtigenden. — Die endlich erfolgte Reprise der „Zauberflöte" hat uns wieder einmal Ander als Tamino, sie hat uns ferner eine längst dringend gewordene ent-

sprechendere Besetzungsweise des nächtlich-königlichen Damenhofstaates und der Genien gebracht. Wann aber wird Frl. Liebhart einmal aufhören, die Königin der Nacht uns schreiend und großentheils mißtönend zu kredenzen? Wann werden wir die schülerhaft-geistlose Wiedergabe der Pamina durch Frl. Krauß wieder an Frau Dustmann, wann endlich Sarastros Part aus Hrn. Draxler's Phlegma an Hrn. Schmidt's in dieser Rolle mustergültig-würdigen Pathos anheimgegeben sehen? 8.

Weimar. Am 3. November veranstaltete die Seminardirection eine musikalische Aufführung in der geräumigen Kirche des nahe gelegenen Ortes Denstedt. Der unter Musik-Dir. Montag's trefflicher Leitung stehende Seminarchor sang: „Ein feste Burg ist unser Gott“ für Männerstimmen von Prof. Töpfer, „Festgesang“ von Hoffmann v. Fallersleben, für Männerchor und Orgel von F. Liszt (wir hörten diese schwungvolle „Lehrerhymne“, für deren freundliche Dedication sich der deutsche Lehrerstand sehr zu bedanken hat, zum ersten Male in Begleitung der Orgel, und waren von der herrlichen Wirkung dieser Composition sehr überrascht) und „Ernte-Cantate“ für Männerchor und Orgel von A. Methfessel. Den Sologesang vertrat Stadtcantor Zeh, welcher auch die Chorgesänge dirigirte, trefflich durch die Baßarie „Gott Abrahams“ aus „Elias“ von Mendelssohn. Die Orgel war in den Händen des Organisten und Seminarlehrers Gottschalg, welcher außer den Accompagnements auch die „Kirchliche Festouverture“ von Nicolai, für die Orgel gesetzt von Liszt, und Präludium und Fuge von S. Bach (in Ddur) spielte. Die vorzüglich schöne Orgel von Peternell aus Seligenthal bei Schmalkalden fand auch heute allseitige Anerkennung. Von besonderem Interesse waren uns die Leistungen der Seminaristen im Violinspiel. Kammermusikus Walbrül ließ S. Bach's Adur-Sonate (Nr. 2 der Ausgabe der Bach-Gesellschaft) für Violine und Clavier von der Violinclasse ausführen. Die Clavierstimme war von Gottschalg eigens für die Orgel modificirt worden. Wenn wir auch Anfangs einiges Bedenken gegen dieses Experiment hatten, so wurden wir doch von den ausgezeichneten Leistungen der Schüler des Hrn. Walbrül sehr überrascht. Ein solches Spiel war in früheren Zeiten in der genannten Anstalt ein Ding der reinen Unmöglichkeit. Die Sonate bildete daher einen Glanzpunct der Aufführung, namentlich war der zweite Satz (Allegro assai) von der zündendsten Wirkung; die von Gottschalg angebrachte Steigerung auf der Orgel (S. 89 und 90) wurde als eine sehr sachgemäße und wirkungsvolle gerühmt. Auch der herrliche Canon und der ansprechende Schlußsatz des unsterblichen Bach'schen Werkes machten eine vortreffliche Wirkung. Mag man über dieses Experiment urtheilen wie man will, so gebührt Hrn. Walbrül der Ruhm, die Schüler unseres Seminars im Violinspiel auf eine möglichst hohe Stufe der Ausbildung gebracht zu haben. Ein ziemlich schwieriges Adagio für zwei Violinen von D. Alard trat weniger hervor. — Am 5. November fand zum Vortheil der Wittwen und Waisen der großherzogl. Hofcapell-Mitglieder das erste Vocal- und Instrumentalconcert unter Leitung des Musik-Dir. Stör statt. Eröffnet wurde dasselbe mit einer Concertouverture über das thüringische Volkslied „Ach, wie ists möglich denn“ und das holländische Nationallied vom Dirigenten. Sehr wirkungsvolle Instrumentation, geistreiche Harmonisirung und thematische Arbeit namentlich in Betreff des ersten Themas — das zweite scheint uns weniger berücksichtigt und künstlerisch vermittelt zu sein — errangen dem Werke verdienten Beifall. Der Sologesang wurde vertreten durch Frl. Baum (Arie aus der „Schöpfung“ von Haydn) und die HH. Meffert und Knopp (Duett aus der „Vestalin“ von Spontini); das Solospiel durch Hrn. Louis Lüstner aus Breslau, welcher „Sonst und Jetzt“, Concertino von Spohr, und Phantasie über ungarische Motive von Molique auf der Violine vortrug. Dieser jugendliche Künstler entfaltete eine hübsche technische Fertigkeit, ohne jedoch hinreichende geistige Herrschaft und poetisches Verständniß zu documentiren. Freilich hält es bei uns, die wir Jahre lang Künstler ersten Ranges, wie Joachim, Laub und Singer, die unseren nannten, sehr schwer, das Publicum bei Leistungen auf der Violine zu elektrisiren, da die Vorzüge jener Meister noch unvergessen sind. Den zweiten Theil des Concertes bildete die Eroica. Die Ausführung gereichte im Ganzen dem Dirigenten und der Capelle zur Ehre; dem ersten Satze hätten wir jedoch etwas mehr Heroisches gewünscht, dem Scherzo mehr Rapidität, wogegen der Trauermarsch (obwol auch hier das Tempo von einigen Seiten als etwas zu langsam bezeichnet wurde) und namentlich der letzte Satz zu trefflicher Darstellung kamen. — Unsere Opernvorstellungen waren wegen Indisposition unserer beiden ersten Sängerinnen, Frau v. Milde und Frau Podolsky-Wolf, anfänglich sehr gehemmt, obwol Frl. Eicke aus Bremen in einem längeren Gastspiele ihr Bestes gab. Genannte Sängerin besitzt eine treffliche Schule, die technische Fertigkeit ist zu einem achtungswerthen Grade vorgeschritten, wogegen man die ächte künstlerische Freiheit hin und wieder noch vermißt. Aufgetreten ist Frl. Eicke als Rosine im „Barbier von Sevilla“, als Lucia von Lammermoor, als Mathilde im „Tell“, als Leonore im „Troubadour“, als Isabella in „Robert der Teufel“, als Eudoxia in der „Jüdin“. — Am 2. November hatten wir die Freude, Frau v. Milde das erste Mal nach längerer Pause als Elvira in der „Stummen“ auftreten zu sehen. Daß die mit Recht gefeierte Sängerin vom Publicum aufs Freudigste begrüßt wurde, war natürlich. Hoffentlich bringt nun die nächste Zeit auch die Wagner'schen Opern wieder aufs Repertoire. — Der Montag'sche Gesangverein bereitet sich zu einer Aufführung von Händel's „Samson“ und einiger achtstimmiger Motetten von Seb. Bach vor; namentlich erfreut sich die herrliche Motette „Singet ꝛc.“ welche wir vom Riedel'schen Gesangvereine bei der Tonkünstlerversammlung so vollendet hörten, einer außerordentlichen Theilnahme. A. W. G.

Prag. Man treibt bei uns viel Musik, aber gute Leistungen stehen ganz vereinzelt da. Gedenken wir zunächst der Oper, so ist wenig Erfreuliches zu berichten. Nach langer Zeit wurde unlängst wieder Wagner's „Rienzi“ herzlich schlecht gegeben. Nur die Leistungen des Hrn. Kren (Colonna) und der Frls. Zaviszanka (Adriano) und Sternau (Friedensbote) können wir als gelungen hervorheben; die Titelrolle in den Händen des Hrn. Bachmann und alle anderen Partien müssen als gänzlich mißlungen bezeichnet werden. Eine angenehme Erscheinung ist Hr. Rokitanski, ein Bassist, der in der „Jüdin“ als Gast auftrat, und durch seine schöne, umfangreiche Stimme viel Beifall errang. — Wie überall, wachsen auch hier die Musikvereine wie Pilze hervor. Die deutschen Vereine „Aöde“, „Arion“, „Flöte“ und noch mehrere böhmische Musik- und Gesangvereine sind sämmtlich erst in jüngster Zeit entstanden. Den Vorzug vor allen diesen, meistens nur zum geselligen Vergnügen gegründeten Vereinen verdient die „Aöde“, welche im Chorgesange bereits recht Tüchtiges leistet. So hörten wir dort unlängst den prachtvollen Männerchor von Fr. Liszt „Wir sind nicht Mumien“ in ausgezeichneter Weise wiedergeben. Wir machen alle Männergesangvereine auf diese so vorzügliche, wirkungsvolle Composition aufmerksam. — Die Schillerfeier bot allen diesen Vereinen Gelegenheit zu glänzen. Im „Arion“ wurde, nebst vielen anderen unbedeutenden Sachen, auch das große Septett von Beethoven aufgeführt; doch kann man die Ausführung nicht als ganz gelungen bezeichnen. Die „Aöde“ bot auch bei dieser Gelegenheit das Beste. Ein starker und stimmtüchtiger Männerchor führte uns drei Compositionen vor. Die erste wurde von einem jungen Manne Carl Pohl eigens zu diesem Feste componirt. Die anderen zwei sind „Das deutsche Lied“ von Marxsen und „Freiheit“ von C. M. v. Weber. Alle drei Chöre fanden beifällige Aufnahme. Außerdem spielte Hr. Rzebicek, Kammermusikus aus Weimar, Adagio und Rondo aus dem ersten Concert von Vieuxtemps mit Geist, Feuer und völliger Beherrschung der technischen Schwierigkeiten. Noch hörten wir eine tüchtige Clavierspielerin Frl. Czermak, und die besten Kräfte des Landestheaters füllten das Programm mit Gesangs- und Declamationsvorträgen. C. L.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. H. v. Bülow wird im Laufe dieses Winters im Saale des Gewandhauses zu Leipzig drei Soiréen für ältere und neuere Claviermusik nach dem Muster seiner Berliner Concerte veranstalten.

Am 25. d. Mts. fand in Hamburg eine Soirée von Frau Clara Schumann und Hrn. Julius Stockhausen, welche einige Tage vorher in einem Hofconcerte zu Hannover mitgewirkt hatten, statt. Erstere spielte u. A. eine neue Composition von Joh. Brahms, Variationen und Fuge; Letzterer sang außer dem Schumann'schen Liedercyklus „Dichterliebe“ eine Romanze aus „Griselda“ von Buononcini.

Frl. Alide Topp aus Stralsund, eine Schülerin H. v. Bülow's, gab jüngst in ihrer Vaterstadt ein Concert, in welchem sie das Beethoven'sche Esdur-Concert, „Faschingsschwank aus Wien“ (Op. 26) von R. Schumann, das Scherzo aus C. M. v. Weber's Asdur-Sonate (Op. 39), Raff's Concertparaphrase des Sextetts aus „Tannhäuser“ und Liszt's „Venezia e Napoli“ vortrug. Der Erfolg war ein glänzender, und ebenso spendet ein Bericht in der „Stralsunder Zeitung“ der jungen Künstlerin reiches Lob.

Die Violinistin Frl. Rosa d'Or concertirte neuerdings zu zwei verschiedenen Malen in Glogau.

Kindermann in München wurde jüngst durch die Erneuerung seines Contractes mit der dortigen Hofbühne derselben für seine Lebenszeit gesichert. Ebenso ist der Stuttgarter Tenorist Sontheim durch einen glänzenden Contract diesem Institute bleibend erhalten. Letzterem wurde bei dieser Gelegenheit die goldene Medaille für Kunst mit dem Bande verliehen.

Hr. und Frau Marchesi concertiren jetzt in der Schweiz, theils in eigenen, theils in Abonnementconcerten. Die schweizerische Presse spricht sich sehr anerkennend über die Leistungen dieses Sängerpaares aus.

Musikfeste, Aufführungen. Die „Singakademie“ in Dresden führte am 20. d. Mts. Mendelssohn's „Elias“ auf; die Soli sangen die Damen Janner-Krall und Krebs-Michalesi, sowie die HH. Schnorr v. Carolsfeld und Degele. — Am folgenden Tage fand eine geistliche Musikaufführung in der Kreuzkirche statt, eröffnet mit einer vom Organist Merkel gespielten Fuge Rob. Schumann's. Außerdem heben wir aus dem Programme hervor: Symphonie für Orgel und Orchester (Ouverture einer Cantate) von Seb. Bach und Sanctus und Agnus Dei aus einer hohen Messe für Chor und Orchester von C. Aug. Fischer.

Der Stern'sche Gesangverein in Berlin wird im Laufe der Saison „Samson“ und „Israel in Aegypten“ von Händel, sowie Mendelssohn's „Elias“ zur Aufführung bringen; der Verein entwickelt eine bewundernswerthe Thätigkeit.

Die Breslauer „Singakademie“ brachte am 22. d. Mts. im Musiksaale der Universität Cherubini's „Requiem“ zur Aufführung; außerdem die Cantate „Ach, wie flüchtig ꝛc. von J. S. Bach und Motetten von Joh. Chr. Bach, Joh. Mich. Bach und Melchior Franck.

Das dritte Concert der Löwenberger Hofcapelle fand am 20. d. Mts. statt; wir heben aus dem Programme hervor: Berlioz' Ouverture „Le carnaval romain“, Beethoven's Esdur-Concert (Frau Ingeborg v. Bronsart) und Amoll-Concert für Violoncell von Goltermann (Hr. Jul. Cabisius).

Musik-Dir. Robert Radecke veranstaltet auch in diesem Winter wieder drei Abonnementconcerte; er verspricht u. A. einen Chor aus „Kastor und Pollux“ von Rameau und Ouverturen von Lührß und Wendt.

Am 9. d. Mts. nahmen die „akademischen Concerte“ zu Jena ihren Anfang. Eröffnet durch Mozart's Cdur-Symphonie mit der Schlußfuge, sang Frl. Marie Büschgens aus Leipzig eine Arie aus „Romeo und Julie“ von Zingarelli und Lieder von Schubert und Schumann. Hr. L. Lüstner aus Breslau trug Molique's „Ungarische Phantasie“ und eine „Phantasie für die Violine“ von Lipinski vor. Den zweiten Theil bildete Beethoven's Egmont-Musik.

Der Rühl'sche Gesangverein in Frankfurt a. M. brachte vor einigen Tagen J. Haydn's Oratorium „Tobias“ zur Aufführung.

Das Pester Conservatorium hat vier „philharmonische Concerte“ arrangirt, und soll im letzten derselben eine symphonische Dichtung von Rob. Volkmann zu Gehör kommen. Auch zwei Quartettgesellschaften werden in diesem Winter mit einander wetteifern.

Neue und neueinstudirte Opern. Die jüngste Novität des Leipziger Stadttheaters ist Aug. Langert's Oper „Die Jungfrau von Orleans“; dieselbe fand eine recht freundliche Aufnahme. Wir werden auf sie nach einer späteren Aufführung zurückkommen.

Ein Bericht in der „Cölnischen Zeitung“ über die am 14. und 16. d. Mts. in Carlsruhe stattgehabten Aufführungen von F. Hiller's Oper „Die Katakomben“, beide Male unter Direction des Componisten, hebt besonders die Leistungen von Frau Boni und Frl. Emilie Genast hervor.

Am Münchener Hof- und Nationaltheater stehen zwei neue Opern in Aussicht: „Die beiden Foscari“ von Zenger und „Das Conterfei“ von Perfall.

Auch das ungarische Nationaltheater in Pest bringt demnächst Gounod's „Faust“.

Am Treumanntheater in Wien ist eine neue Operette Offenbach's „Die Schwätzerin von Saragossa“ vom Stapel gelaufen, in welcher nur die alten Bekanntschaften aus seinen früheren Werken aufgefrischt werden.

Der Violinist Eduard Mollenhauer in New York hat soeben eine Oper „Rosa, die corsische Braut“ componirt. — Wallace hat gleichfalls schon wieder eine Oper beendet. Nun, das muß man sagen, in England ist dieses Geschäft jedenfalls dankbarer, als bei uns.

Auszeichnungen, Beförderungen. Am 26. d. Mts. wurde Dr. Moritz Hauptmann zu Leipzig im Auftrage Sr. Majestät des Königs das Ritterkreuz des Albrechtordens überreicht.

Todesfälle. In München starb der Hofmusikus Anton Moralt, sechsundfunfzig Jahre alt.

Artistische Notiz. Bei Heinrichshofen in Magdeburg ist ein von H. Ernecke auf Stein gezeichnetes Portrait Ferd. Sieber's erschienen.

Leipziger Fremdenliste. In der letzten Woche verweilten hier die königl. Hofopernsängerin Frl. de Ahna aus Berlin, Frau Potthoff-Diehl aus Aachen und die HH. Musikdirectoren John und Freudenberg aus Halle, Cantor Paul Fischer aus Zittau sowie Hofopernsänger Weiß aus Dresden.

Vermischtes.

Die neue Orgel der Leipziger Nicolaikirche, von Ladegast in Weißenfels gebaut — derselbe begann damit am 8. Juli 1858 und vollendete das Werk am 15. d. Mts. —, wurde am 16. vom Hoforganist Dr. Schneider aus Dresden eingeweiht. Die Herstellungskosten übersteigen die Summe von 14,000 Thalern.

Am 5. December, dem Todestage Mozart's, bringt die Münchener Hofbühne ein fünfactiges, Mozart behandelndes Drama „Kunst und Leben“ von Eduard Ilse, welcher den Ruf eines tüchtigen Malers und Zeichners genießt.

Wir erwähnten vor längerer Zeit, wie ein Proceß wegen Führung des Titels „Musikdirector“ von einem preußischen Untergerichte dahin entschieden wurde, daß die Führung des Titels „Musikdirector“ nicht strafbar sei, sondern nur die unbefugte des Titels „königl. Musikdirector“. In gleicher Weise hat sich jetzt auch die oberste Justizbehörde, das Berliner Obertribunal, ausgesprochen.

Am 18. d. M. fand zu Heidelberg eine Zusammenkunft der Hofcapell-M. Strauß aus Carlsruhe, Lachner aus Mannheim, Eckert aus Stuttgart, Schindelmeißer aus Darmstadt, des Capell-M. Lachner aus Frankfurt a. M. und der Hoftheater-Directoren Ed. Devrient aus Carlsruhe und Tescher aus Darmstadt statt; dieselbe galt einer Vorberathung wegen der Orchesterstimmung.

Deutschlands Auferstehung.

Festcantate zu dem funfzigjährigen Jubiläum der deutschen Völkerschlacht bei Leipzig.

Dichtung von Müller von der Werra.

Still rings auf Gottes Erden,
Todt ist die Natur,
Frühling scheint es nicht zu werden
Auf der öden Flur!
Ueberall ein kalter Schauer,
Nordwind tobt und tost;
Alles ist gesenkt in Trauer,
Nirgends winkt ein Trost!
Auch das Volk liegt tief darnieder
In dem deutschen Land,
Ganz erstarrt sind seine Glieder,
Kalt ist seine Hand!
Und um den Kyffhäuser krächzet
Wilde Rabenschaar;
Was nach Freiheit ringt und lechzet,
Schwebet in Gefahr! —

Um die Herrschaft aber kämpfen
Endlich Tag und Nacht,
Niemand kann das Keimen dämpfen,
Das allwärts erwacht!
In der Erde wie im Herzen
Regt sichs frisch und frei,
Jeder Bann, sei's auch mit Schmerzen,
Brechen muß entzwei.
Immer höher steigt die Sonne,
Heller wird der Tag
Und das Herz ahnt Frühlingswonne,
Ahnt sie Schlag für Schlag. —

* * *

Es grünet und blühet
Auf Flur und im Wald,
Es regt sich und sprühet
Im Volke auch bald!
Die Winde, die sausen
Wie stürmischer Sang,
Die Bäche, die brausen
Die Berge entlang;
Es schwinden die Träume
Nach düsterer Nacht,
Die Wipfel der Bäume,
Die rauschen mit Macht;
Die Erde erbebet
Mit donnerndem Schall,
Das Meer sich erhebet
Im wogenden Schwall,
Die Wolke sich thürmet
Zu Bergen empor,
Es wettert und stürmet
Und blitzet hervor;
Es klingt wie Posaunen
Vom Himmel herab,
Die Geister erstaunen,
Es rührt sich im Grab!
Die göttliche Stimme
Dröhnt mächtig und hehr,
Im heiligen Grimme
Erschallt sie nunmehr,
Daß über den Sternen
Erzittert ein Licht,
Als nahte von Fernen
Das jüngste Gericht!

* * *

Erwacht, erwacht
Nach langer Nacht,
Ihr Völker all,
Mit Jubelschall,
Der Lenz ist da,
Victoria!

Erwacht, erwacht,
Die Erde lacht
Nach langem Druck
Im schönsten Schmuck,
Der Lenz ist da,
Victoria!

Erwacht, erwacht
Zu neuer Pracht
Im Süd und Nord,
Als starker Hort,
Der Lenz ist da,
Victoria!

Erwacht, erwacht,
Und gings zur Schlacht,
Der Morgen graut,
Wohin ihr schaut,
Der Lenz ist da,
Victoria!

* * *

Und seht, an allen Orten
Erwacht das Volk im Land,
In Thaten wie in Worten
Knüpft es ein festes Band!
Es strebt nach Einem Ziele,
Nach Einem Gut und Glück,
Der Opfer kostets viele,
Doch weicht es nicht zurück!
Ein Leben ist zu schauen
Gar frisch und froh und frei,
In allen deutschen Gauen
Klingt Ostermelodei.
Der Frühling ist gekommen
Siegreich fürs Vaterland,
Zu Deutschlands Nutz und Frommen
Nach langer Schmach und Schand! —
Das Volk hat sich befreiet
Nach schwerem Druck und Zwang
Und singt, von Gott geweihet,
Hochheiligen Freiheitsang!

* * *

Dir, goldne Freiheit, sei gesungen
Ein Lied recht hell und rein!
Wir haben dich im Kampf errungen,
Um ewig dein zu sein. —
O wonnevolle Maid,
Dich treffe nie ein Leid,
Wir folgen deinem köstlichen Panier,
Heil ewig, deutsche Freiheit, dir!

Dir, goldne Freiheit, sei gesungen
Ein Lied voll Lob und Preis!
Wir halten immer dich umschlungen
Mit Herzen treu und heiß!
O holdgeschmückte Braut,
Dir sei allein vertraut,
Wir folgen deinem köstlichen Panier,
Heil ewig, deutsche Freiheit, dir!

Dir, goldne Freiheit, sei gesungen
Ein Lied wie Himmelsklang!
Der Erzfeind ward durch dich bezwungen,
Der uns geknechtet lang!
O hohe Königin,
Du weihest Herz und Sinn,
Wir folgen deinem köstlichen Panier,
Heil ewig, deutsche Freiheit, dir!

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien für das Pianoforte.

Durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen:

Abesser, E., Zweiter grosser Militair-Festmarsch. 15 Ngr.
Album a. d. Opern v. E. H. z. S.: „Diana v. Solange — Tany — Santa Chiara — Zaïre — Casilda", herausgegeben von Chr. Immler. 20 Ngr.
Berens, C., Elite-Polka. 5 Ngr.
Conradi, W., Teutonia. Studenten-Festmarsch. 7½ Ngr.
——— La joie de Mai. Petit morceau de Salon. 7½ Ngr.
——— Vergissmeinnicht. Walzer. 15 Ngr.
——— Elfen-Polka. 10 Ngr.
Cramer, W., Potpourri üb. akadem. Lieder. 15 Ngr.
Gebricke, F. L., Op. 15. Gut Heil! Unsere Turnliederweisen f. d. Piano arrangirt. 2 Hefte, à 15 Ngr.
Gercke, O., Op. 44. Souvenir de Vestphalie. Valse brillante. 15 Ngr.
Kretschmar, F. W., Op. 81. Das Andreasgebet. Eine Mitternachtsphantasie. 10 Ngr.
Oesten, Th., Op. 225. Zu der Blumengrotte. Melod. Clavierstück. 15 Ngr.
——— Op. 233. Lämmerwölkchen. Eleg. Clavierstück. 15 Ngr.
——— Op. 234. Im lieblichen Mai. Salonstück. 15 Ngr.
Tschirch, H. J., Op. 50. Dem Muthigen gehört die Welt. Impromptu. 10 Ngr.
——— Op. 51. Stilles Glück. Lied ohne Worte. 10 Ngr.

Verlag von **Edm. Stoll** in *Leipzig*.

Bei

Carl Haslinger quondam Tobias
in Wien

sind neu erschienen:

— Londoner Medaille 1862 —

Bibl, Rud, Chanson d'amour. Chanson de printemps p. 1. Piano. Oeuvre 10. 15 Ngr.
Geiger, C., Napoleon-Marsch für das Pianoforte. 10 Ngr.
——— Kaiser-Einzugs-Marsch für das Pianoforte. 10 Ngr.
——— Feuillets d'Album. 8 Compositions p. Piano. Cah. 1, 2 à 20 Ngr.
Holler, Wilhelm, Transscriptionen für die Zither:
No. 11. Holler: Herzensstürmer, Walzer. 15 Ngr.
No. 12. Potpourri. 15 Ngr.
No. 12. Jos. Strauss: Wiener Kinder, Walzer. 10 Ngr.
——— Melodien-Schatz. Auswahl der beliebtesten Tonstücke, Lieder, Tanz-Melodien für die Zither. Heft 1—6 à 15 Ngr.
Kovars, Jos., Cleopatra-Quadrille für das Pianoforte. 10 Ngr.
Leonhardt, Andr., 2 Caroussel-Festmärsche für das Pianoforte. 10 Ngr.
Schröder, F., 2 Etudes caractéristiques p. Piano. 20 Ngr.
——— Polka brillante p. Piano. 15 Ngr.
Terschak, A., Sommernächte. 6 Lieder ohne Worte für Flöte und Pianoforte. 59. Werk. 1 Thlr.
Waldmüller, F., Chant de printemps. Morceau p. Piano. Oeuvre 142. 15 Ngr.
Wolf, Joh., Fliegende Blätter für das Pianoforte. 1. Heft. 15 Ngr.
Zamarra, A., Fantaisie p. la Harpe (seul). 1 Thlr.
——— - - - - avec Pianoforte ou Harmonium. 1 Thlr. 20 Ngr.

Bei

Carl Haslinger qdm. Tobias
in Wien

sind neu erschienen:

Strauss, Joh., Concurrenzen. Walzer für das Pianoforte. 267. Werk. 15 Ngr.
——— Wiener Chronik. Walzer für das Pianoforte. 268. Werk. 15 Ngr.
Strauss, Jos., Amazonen-Quadrille für das Pianoforte. 118. Werk. 10 Ngr.
——— Amaranth-Polka für das Pianoforte. 119. Werk. 10 Ngr.
——— Tanz-Interpellanten-Walzer für das Pianoforte. 120. Werk. 15 Ngr.
——— Winterlust. Polka für das Pianoforte. 121. Werk. 10 Ngr.
——— Lieb und Wein. Polka-Mazurka für das Pianoforte. 122. Werk 10 Ngr.
——— Angelika-Polka für das Pianoforte. 123. Werk. 10 Ngr.
——— Glückskinder. Walzer für das Pianoforte. 124. Werk. 15 Ngr.
——— Seraphinen-Polka für das Pianoforte. 125. Werk. 10 Ngr.
——— Neue Weltbürger. Walzer für das Pianoforte. 126. Werk. 15 Ngr.

Photographien

von

Strauss Vater, **Johann**, **Josef** und **Eduard Strauss.**
10 Ngr. 14 Ngr. 14 Ngr. 14 Ngr.

Soeben sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Ludwig van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Partitur-Ausgabe No. 6, enth. Sechste Symph. Op. 68 in F. 2 Thlr. 6 Ngr.
— — No. 136, 137, 138, enth. Sonaten f. Pfte. allein. Op. 27 No. 1, 2, und Op. 28. 1 Thlr. 6 Ngr.
Stimmen-Ausgabe No. 3, enth. Dritte Symphonie. Op. 55 in Es. 4 Thlr.

Leipzig, im Novbr. 1862.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage von **C. F. KAHNT** in *Leipzig* ist erschienen:

Taschen-Choralbuch.

163

vierstimmige Choräle für häusliche Erbauung,
sowie
zum Studium für angehende Prediger und Lehrer
für
Orgel oder Pianoforte
von
Adolph Klauwell.
Op. 35. Preis 20 Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 5. December 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 23.

Siebenundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Beatrice und Benedict.

Komische Oper in zwei Acten.

Text (nach Shakespeare's „Viel Lärmen um Nichts") und Musik von Hector Berlioz.

Zum ersten Male aufgeführt zur Einweihung des neuen Theaters in Baden-Baden, am 9. August 1862.

II.

Berlioz' Künstler-Individualität. — „Benvenuto Cellini." — „Viel Lärmen um Nichts." — „Beatrice und Benedict."

Einen deutlichen Begriff von der Berlioz'schen Musik Solchen zu geben, denen sie bisher noch völlig unbekannt blieb, ist geradezu eine Unmöglichkeit. Wie sich das durchgeistigte Wesen der Tonkunst einer Beschreibung durch Worte überhaupt entzieht, so bleibt uns hier nicht einmal der Ausweg offen, durch Vergleichung eine annähernde Vorstellung erwecken zu können; denn die Berlioz'sche Musik steht factisch einzig in ihrer Art da, ohne Vorgänger und ohne Nachfolger; sie zeigt keine Spur von Reminiscenzen, wie sie ebenso ohne Copie geblieben ist; originell durch und durch, ist sie die Tonsprache einer so ausgeprägten, abgeschlossenen und nur aus sich schöpfenden Individualität, daß Berlioz der Ehrentitel eines musikalischen „Erfinders" selbst von Solchen nicht entzogen werden kann, denen seine Werke sonst nicht sympathisch sind.

In dieser merkwürdigen Originalität finden wir einen Grund, weshalb Berlioz weder jemals Schule gemacht, noch jene Popularität erlangt hat, die dem Talent so leicht, dem Genie aber so selten zu Theil wird. Wem der musikalische Sinn versagt ist, um seine Tonsprache in all ihren Eigenthümlichkeiten nachdenken und nachempfinden zu können, der wird Berlioz überhaupt nie so erfassen lernen, wie er gefaßt werden will und muß, um seine Originalität nicht kurzweg nur für „Grille" oder „Extravaganz", seine Empfindungsweise nicht ohne Weiteres für „gemacht" zu erklären. Wer ihm nicht folgen kann, hilft sich gewöhnlich mit dergleichen Redensarten; wer ihn aber ein Mal verstanden hat, wird ihn stets verstehen, und in seine Tonwelt wie in einen Zauberkreis gebannt, durch sein Phantasie unwiderstehlich mit fortgerissen werden. Berlioz ist einer von den Künstlern, deren Tonschaffen sofort die ausgeprägtesten Sympathien oder Antipathien erregt, aber noch keinen Einsichtsvollen indifferent gelassen hat.

Das hauptsächliche Hinderniß seiner allgemeinen Anerkennung suchen wir aber darin, daß er für die specifischen Musiker (nicht nur früher, sondern auch jetzt noch) stets zu „avancirt" war, für die romantische Schule aber jetzt schon nicht mehr avancirt genug ist. Erstere haben im Gefühle ihrer classischen Souveränität von seinen vielfachen Erweiterungen der Form, des harmonischen und rhythmischen Elementes, sowie von seinen jetzt allgemein anerkannten Verbesserungen der Instrumentation Nichts lernen wollen — oder können. Letztere haben zwar durchgängig von ihm gelernt, sind aber über ihn bereits hinausgewachsen, seitdem sie das poetisch-musikalische Element zu einer Vollkommenheit ausgebildet haben, die Berlioz nie erreicht hat, — aber vielleicht auch nicht erreichen wollte. Denn das Eigenthümliche seiner künstlerischen Individualität ruht mit darin, daß er Classiker und Romantiker zugleich sein, daß er die traditionellen Gestaltungsformen und Empfindungskreise festhalten wollte, und durch seine Phantasie dennoch gezwungen wurde, sie so vielfach zu erweitern und umzugestalten, daß er sie fast allenthalben — oft vielleicht bewußtlos — sprengte. Er ist Nichts weniger, als ein Componist der Reflexion, wozu man ihn so oft hat stempeln wollen; aber er ist eben so wenig ein Idealist zu nennen. Vielmehr neigt er sich jenem künstlerischen Realismus zu, der seine französische Abstammung nie verleugnen kann, so sehr er auch mit aller Kraft und Sympathie nach der deutschen Empfindungswelt hinstrebt, und Gluck, Beethoven und Weber als seine Ideale verehrt.

Diese seltsame und ganz eigenthümliche Stellung in der Kunstgeschichte unserer Zeit — die ihn recht eigentlich als Uebergangsmoment zwischen der classischen und romantischen Schule kennzeichnet — prägt sich, wie in jedem seiner Werke, so auch in seinem neuesten aus. Ein Fortschritt über Früheres hinaus ist darin nicht erkennbar; er steht noch auf demselben Standpuncte, wie vor 25 Jahren, aber es ist ein Standpunct, den er sich selbst geschaffen und unerschütterlich festgehalten hat, ein ganzes, vielbewegtes Künstlerleben hindurch. (Ber-

lioz ist gegenwärtig 59 Jahre alt.) Es liegt etwas Imponirendes in dieser überzeugungstreuen Consequenz, die mit einer bewußten Resignation Hand in Hand geht. Denn Berlioz weiß, daß, wenn er „Concessionen" machen wollte, sein Anhang sich sofort bedeutend vergrößern, auch die Stellung in seinem Vaterlande eine andere werden würde. — Er hat in einem einzigen seiner Werke Concessionen gemacht: in der „Enfance du Christ", wo in vielen Nummern sein früherer Styl kaum wieder zu erkennen ist, was er aber dadurch motivirte, daß in diesem einzigen biblischen Text, den er jemals componirt hat, das Einfache, Classische und Naive, dem Gegenstand entsprechend, vorwalten müsse. Er hat es erleben müssen, daß gerade dieses Werk sein populärstes geworden ist! Doch mag er sich damit trösten, daß, wenn man das Publicum um seine aufrichtige Meinung fragen könnte, man von ihm erfahren würde, daß Beethoven's „Schlacht von Vittoria" ihm auch weit lieber sei, als die „Neunte"!

Für Diejenigen, welche den „Cellini" von Berlioz kennen, bietet „Beatrice und Benedict" kaum wesentlich Neues zur Charakterisirung des Componisten; da aber die meisten Musiker (von Laien ganz zu geschweigen) den „Cellini" nicht kennen, so bringt die neue Oper den Meisten noch immer sehr viel Neues, und ist um so mehr werth, allgemein bekannt zu werden, als sie ganz geeignet erscheint, in Berlioz' Kunstschaffen zuerst einzuführen. Der Styl im „Cellini" ist entschieden großartiger und mannigfaltiger: das liegt im Stoff. Das humoristische Element ist im „Cellini" äußerst glücklich vertreten, es bildet aber doch immer nur den wirksamen Gegensatz zu den ernsten, fast tragischen Momenten aus Cellini's Künstlerleben einerseits, und zu den Genrebildern aus dem italienischen Volksleben andrerseits; einer Situationsmalerei von so vollendeter Meisterschaft, daß dadurch für das Ganze ein großer culturhistorischer Hintergrund geschaffen wurde. Dabei kann man aber wol aussprechen, daß der ziemlich dürftige Text zum „Cellini" durch die Gewalt der Musik fast erdrückt wird: es sind geniale Fresken mit großem Gedankeninhalt, die durch die feindliche Macht der Verhältnisse in zu kleine Loggien gedrängt wurden.

Daraus erklärt sich wol auch der beklagenswerthe Umstand, daß „Cellini" bis jetzt nirgends eine bleibende Stätte finden konnte. Das Publicum hält sich zunächst immer an die Vorgänge auf der Bühne. Sind diese nicht nach seinem Geschmacke, liegen sie ihm zu fern, oder sind sie ihm nicht interessant genug, oder zeigte der Text überhaupt erkennbare Schwächen, so kann die Musik nur dann darüber hinweg helfen, wenn sie entweder von allgemein bekannten und schon beliebten Meistern, oder sehr — „gefällig" ist. Berlioz bringt aber im „Cellini" so viel Neues und selbst dem Musiker noch Fremdartiges, daß hierdurch die augenblickliche Orientirung eher erschwert, als über die Textklippen hinweg geholfen wird. Und da Berlioz ohnedies kein Mann der „Popularität" ist; da er seinen Hörern nicht nur zu hören, sondern auch zu denken giebt, indem er eine gewisse Objectivirung verlangt — weil seiner Natur das allgemein Hinreißende und unmittelbar Schlagende einer, das Zeitbewußtsein im innersten Kerne treffenden, durchaus sympathischen Subjectivität versagt ist (welche Wagner in so hohem Grade besitzt) —: so blieb der „Cellini" bisher ein mehr bewundertes, als verstandenes Werk, dessen Laufbahn aber, wenn wir uns nicht sehr irren, keineswegs schon beendet sein dürfte. Im Gegentheil glauben wir, daß „Beatrice und Benedict" Veranlassung geben wird, zum „Cellini" zurück zu greifen.

Die neue Oper ist weit einfacher und anspruchsloser im Text, dessen Verhältniß zur Musik ist zugleich ein adäquateres. Die Handlung ist äußerst einfach und läßt der Musik alle wünschenswerthe Freiheit; ein bedeutender Hintergrund ist nicht vorhanden; die Figuren sind nur um ihrer selbst willen da, und bedürfen keiner weiteren Interpretation. Es handelte sich hier also blos um treffende Charakterisirung, feine Zeichnung und um Humor: eine Aufgabe, welche Berlioz mit überraschender Feinheit gelöst hat. Das Graziöse, Feinkomische der Beatrice, das Derb-Humoristische des Benedict, das Sentimental-Lyrische der Hero ist meisterhaft exponirt, trefflich aus einander gehalten und mit phantasievollem Farbenreichthum durchgeführt. Der Text ist, wie schon erwähnt, nach Shakespeare's „Viel Lärmen um Nichts"; doch hat Berlioz (der sein Libretto sich selbst gemacht, und dabei als graziöser und gewandter lyrischer Dichter, weniger freilich als Dramatiker, sich bewährt hat) die Handlung wesentlich vereinfacht, indem er alles Tragische aus dem Shakespeare'schen Original entfernte.

Bekanntlich zieht sich durch „Viel Lärmen um Nichts" eine Doppelhandlung, die, streng genommen, neben einander verläuft, ohne sich dramatisch eng zu verknüpfen, — eine ernste und komische Fabel, wie sie Shakespeare z. B. auch in „Heinrich IV.", dem „Kaufmann von Venedig" ꝛc. durchgeführt hat. Die ernste, aber auch bedeutendere Handlung, welche auf der Intrigue des Prinzen Don Juan gegen Hero, ihrer Liebe zu Claudio und den daraus entstehenden tragischen Conflicten ruht, ist von Berlioz ganz beseitigt worden. Er nimmt an, daß Hero und Claudio bereits verlobt seien, und läßt die Liebenden ihr Glück ungetrübt genießen und durch einen Ehebund eben so ungestört besiegeln, was zu mehreren sehr schönen lyrischen Momenten Veranlassung giebt, aber natürlich zu keinen dramatischen. — Um so mehr hebt er das Verhältniß von Beatrice zu Benedict hervor, deren gegenseitige Heirathsscheu — verstärkt durch eine scheinbare persönliche Abneigung, welche sich in witzigen Wortgefechten (ohne eigentliche Intrigue) Luft macht — durch die Schelmerei ihrer Umgebung schließlich in das Gegentheil umschlägt. Der Verlauf der Fabel ist somit ein höchst einfacher, gewährte aber der musikalischen Charakteristik und Situationsmalerei den weitesten Spielraum.

Hat man gegen diese Textreduction, wodurch aus fünf Acten zwei geworden sind, im Allgemeinen principiell Nichts einzuwenden, so wird man auch die Textbehandlung im Einzelnen als gelungen gelten lassen können. Berlioz hat in dem Verhältniß von Beatrice und Benedict nichts Wesentliches verändert; er hat den Dialog von Shakespeare theilweise wörtlich beibehalten, und die Verse zu den Gesangsnummern sind (für einen französischen Operntext) sogar sehr gut zu nennen. Eine andere Frage ist freilich die, ob jene beiden Charakterfiguren, deren Erlebnisse so äußerst gering sind, als Nerv einer dramatischen Handlung ausreichend sein konnten. Shakespeare war anderer Ansicht; er hat die Intrigue zwischen Don Juan, Hero und Claudio (nach einer Erzählung im 5. Gesang von Ariost's „Rasendem Roland") zur eigentlichen Fabel seines Dramas gemacht, und die Figuren von Beatrice und Benedict offenbar des wohlthuenden, erheiternden Gegensatzes wegen, als selbsterfundene, reizende Episode, aber doch immer nur als Episode, eingefügt. Daß freilich bei allen Aufführungen von Shakespeare's „Viel Lärmen um Nichts", die wir gesehen (und erst in voriger Woche wohnten wir einer von Dingelstedt neu inscenirten in Weimar bei), die Sympathien der Zuschauer sich stets auf das Entschiedenste für die lebensfrohen,

humoristischen Charakterfiguren der beiden Ehescenen erklären, folglich für die Episode mehr Interesse, als für die Fabel zeigen, spricht wiederum für Berlioz und gegen Shakespeare. Jedenfalls ist Berlioz durch ähnliche Erfahrungen dahin geführt worden, die erwähnte Ausscheidung der Intrigue vorzunehmen, und er kann sie auch dadurch rechtfertigen, daß, wenn er das ganze Shakespeare'sche Drama hätte in Musik setzen wollen, keine komische, sondern eine sehr ernste und „große" Oper daraus geworden wäre, was eben nicht seine Absicht war. Für den Operntextdichter sind ja ohnedies andere Gesichtspuncte maßgebend, als für den dramatischen Dichter.

In dem Zweck, für welchen „Beatrice und Benedict" zunächst bestimmt war, lag zugleich die Bedingung für die Wahl der Mittel. Die Oper sollte eine komische sein; Berlioz machte daher auch darin Concessionen, daß er die Tradition der Pariser komischen Oper festhielt, und nach dem Muster von Boieldieu, Auber rc. den Dialog zwischen den einzelnen Gesangsnummern beibehielt. Im „Cellini" hatte er keinen Dialog; schon hierin liegt ausgesprochen, daß der Styl im letzteren ein höherer, ernsterer und dramatischerer war. Andrerseits wird hierdurch auch unser Ausspruch gerechtfertigt, daß der Styl in „Beatrice und Benedict" kein wesentlicher Fortschritt über Früheres hinaus sein könne, weder im Vergleich zu Berlioz' früheren Werken, noch weniger im Hinblick auf die schwebende Opernfrage überhaupt Berlioz hat in diesem neuesten Werke offenbar nicht als Reformator, höchstens als Regenerator auftreten wollen; denn die Beibehaltung des Dialogs schließt selbstverständlich das „Durchcomponiren" aus, führt aber implicite die „carrirten" Gesangsstücke im Gefolge. Diese Thatsache hat uns allerdings überrascht; als entschiedener Gegner des Dialogs in der Oper können wir sie auch nur durch den „Drang der Verhältnisse" entschuldigen, nicht aber principiell rechtfertigen. Leider hat sich hierdurch Berlioz von selbst des Vorrechtes begeben, in der brennenden Frage der Opernreform — die wir zwar in der großen Oper durch Wagner als gelöst betrachten, die aber in der komischen Oper (mindestens so lange die „Meistersinger zu Nürnberg" nicht erschienen sind) noch immer ihres Oedipus harrt — die maßgebende Initiative zu ergreifen; wir sind durch sein neues Werk im Style der komischen Oper nicht weiter gefördert worden.

Dies bestätigt uns nur aufs Neue, was wir aus einzelnen Theilen seiner Symphonien, sowie vor Allem aus der „Enfance du Christ", trotz allem Wehgeschrei der Reaction, längst herausgelesen hatten, daß in Berlioz stets ein Stück von einem „Classiker" gesteckt hat, welches mit den Jahren mehr und mehr (um es zu präcisiren, kann man sagen: seitdem er „Membre de l'Institut" geworden) zu Tage gekommen ist; denn auch in den „Trojanern", so weit wir nach einzelnen Bruchstücken daraus urtheilen dürfen, steckt mehr Gluck, als wir vom Tondichter des „Cellini" erwartet hätten. Diese Beobachtung mag nun, je nach dem Standpuncte, als erfreulich oder nicht aufgefaßt werden — so viel steht für uns fest, daß Berlioz den Cyklus seiner künstlerischen Mission zwar ernst, consequent und stets begeisterungsfähig erfüllt, aber doch bereits erfüllt hat; daß die Reformen, die er machen wollte und mit höchster Energie auch gemacht hat, bereits als künstlerische Thatsachen vorliegen, denen voraussichtlich keine neuen, überraschenden mehr hinzugefügt werden dürften. Die fortwährenden, fast schwindelnden Steigerungen, welche bei Beethoven vom ersten bis zum letzten seiner Werke ununterbrochen folgten, sind von Berlioz nicht mehr zu erwarten; die „Norne" hat ihm jenes Geschenk des „nie zufriedenen Geistes, der stets auf Neues sinnt", versagt, das Wagner so groß gemacht hat, und in jedem seiner neuen Werke noch größer erscheinen läßt. Berlioz hat unseres Erachtens den Höhepunct seines Schaffens durch „Cellini", „Romeo und Julie", die „Symphonie fantastique", „Harold", „Faust" und das „Requiem" bezeichnet, — aber was er da erreicht hat, ist so gewaltig und doch noch so wenig von der Allgemeinheit gekannt und anerkannt, daß er wahrlich nicht zu den „überwundenen Standpuncten" zu zählen ist, sondern vielmehr auf einer Höhe steht, die recht zu würdigen erst noch zu den zu lösenden Aufgaben der Gegenwart gehört.

Und in diesem Sinne ist auch „Beatrice und Benedict" eine höchst willkommene und werthvolle Erscheinung, um so mehr, als sie, im Verhältniß zu vielen anderen Werken von Berlioz, zu ihrer Herstellung nur so äußerst geringer Mittel bedarf. Das Orchester ist das ganz gewöhnliche; nicht einmal die Schlaginstrumente sind vermehrt; der Componist braucht nur ein Paar Pauken. Auch die Besetzung der einzelnen Stimmen ist so mäßig, daß jedes Stadtorchester sie stellen kann — das Orchester in Baden (für welches die Oper geschrieben ist) hatte z. B. nur 3 Violoncelle, die sich als ausreichend erwiesen; eine kleine Harfenpartie ist so unwesentlich, daß sie gestrichen werden kann. — Die Besetzung auf der Bühne erfordert an Damen nur einen Coloratursopran, einen lyrischen Sopran und einen untergeordneten Alt; an Sängern einen Spieltenor, einen Bariton, einen Baß und einen Baß-Buffo — also ein Personal, das allenthalben vorhanden sein muß. Die Chöre sind nicht hervorragend und können schwach besetzt sein; Ballet ist nicht nöthig; neue Decorationen und Costume werden nicht verlangt — ein Garten und ein Saal ist Alles, was man zur Oper braucht; zum Costume kann man ein beliebiges mittelalterliches wählen, da ein Zeitalter nicht vorgeschrieben ist. — Berlioz hat es also den Theaterdirectoren und Capellmeistern hier so bequem, wie noch nie gemacht, — vielleicht mit deshalb, weil man ihm so oft vorgeworfen hat, daß seine Werke so große Ansprüche an die Ausführenden machten. — Wir werden ja sehen, ob dieser Einwand, auf den man so oft ein unnöthig großes Gewicht legte, nicht nur — ein Vorwand gewesen ist!

(Schluß folgt.)

Aus St. Petersburg.

(Schluß.)

Um nun die Leser über die bisherigen Leistungen der „russischen Musikgesellschaft"*) zu orientiren, geben wir eine Uebersicht der Aufführungen von 1859—62.

I. Winter von 1859—60.

A. Concerte.

1. Concert: Ouverture aus der Oper „Rußlan und Ludmilla" von Glinka. Finale aus „Jephtha" von Händel. Concert für Pianoforte in Gdur von A. Rubinstein, vorgetragen vom Componisten. Finale aus der Oper „Loreley" von Mendelssohn. Achte Symphonie (Fdur) von Beethoven.

---

*) Wir bemerken, daß sich unsere Mittheilungen nur auf die hiesige „russische Musikgesellschaft" beziehen, nicht aber auf die ebenfalls zu ihr gehörende Zweiggesellschaft in Moskau.

II. Concert: Ouverture aus der Oper „Anakreon“ von Cherubini. Arie aus dem Oratorium „Joseph“ von Händel. Trio von Dargomischsky. Concert für Pianoforte (Esdur) von Liszt. Romanze („Sage Niemandem“) von Dargomischsky und „Ave Maria“ von Gordigiani. Cdur-Symphonie von Fr. Schubert.

III. Concert: Ouverture zur „Athalia“ von Mendelssohn. „Heilig, heilig!“ für zwei Chöre von C. Bach. Walachischer Tanz aus der Oper „Gromoboi“ („Der Donnerer“) von Werstowsky. Bußlied von Beethoven. Musik zu den „Ruinen von Athen“ von Beethoven. Bdur-Symphonie von Schumann.

IV. Concert: Symphonie „Weihe der Töne“ von Spohr. Scherzo für Orchester (Fdur) von Küi. Arie aus der Oper „Mitrane“ von F. Rossi. „La Rêve“, Phantasie für Violoncell von Romberg. „Wohin?“ von Fr. Schubert und „Le secret“ von Alari. Concert für Pianoforte (Esdur) von Beethoven. Ouverture zu „Euryanthe“ von Weber.

V. Concert: Ouverture und Entr'acts zur Tragödie „Fürst Cholmsky“ von Glinka. Scene aus der Oper „Orpheus“ von Gluck. Concert für Pianoforte (Edur) von Moscheles (vorgetragen von Martinoff). „Lockung“ von Dessauer, und „Frühlingsnacht“ und „Ich grolle nicht“ von Schumann. „Lauda Sion“ von Mendelssohn. Ouverture zur Oper „Olympia“ von Spontini.

VI. Concert: Ouverture „Faust“ von Wagner. Arie aus der Oper „Russalka“ von Dargomischsky. Violinconcert von Mendelssohn. Arie (Bdur) aus der „Schöpfung“ von Haydn. Concertstück für Pianoforte von Weber (vorgetragen von Nicolai Rubinstein aus Moskau). Ddur-Symphonie von Beethoven.

VII. Concert: Ouverture und Entr'acts zu „Struensee“ von Meyerbeer. Scherzo (Bdur) von Mussorski. Arie des Tamino aus der „Zauberflöte“ von Mozart. Polonaise für Pianoforte mit Orchester von Weber und Romanze von Gurileff (beide vorgetragen von Frl. Ingeborg Starck, jetzt Frau v. Bronsart). Dmoll-Symphonie von Schumann.

VIII. Concert: Ouverture „Im Hochland“ von Gade. Introduction zum ersten Acte der Oper „Ruslan und Ludmilla“ von Glinka. „Holländisches Concert“ (Esdur) von Litolff. Chor aus der Oper „Der kaukasische Gefangene“ von Küi. „Flucht nach Egypten“ von Berlioz. „Préludes“ von Liszt.

IX. Concert: Ouverture zur Oper „Der Dämon“ von Baron Vietinghoff. Arie aus „Faust“ von Spohr. Romanze (Gdur) von Beethoven und Tarantelle für Violine von Vieuxtemps (vorgetragen von Bogdanoff). Suite (Ddur) für Orchester von Bach. „Suleika“ von Mendelssohn und „Erlkönig“ von Schubert. Adur-Symphonie von Mendelssohn.

X. Concert: Ouverture zu der Oper „Das Leben für den Zaren“ von Glinka. „Gesang der Geister über den Wassern“ von Hiller. Nocturne von Chopin und Phantasie für Pianoforte von J. S. Bach (vorgetragen von Frl. Ingeborg Starck). Arie aus „Euryanthe“ von Weber. Spinnerlied aus dem „Fliegenden Holländer“ von Wagner. Arie für Sopran mit Pianoforte und Orchester von Mozart. Neunte Symphonie mit Chor von Beethoven.

Die Solopartien der Vocalstücke wurden u. A. vorgetragen von Frl. v. Stubbe (jetzt Frau v. Abasa), Mad. Leschetizky, Mad. Kotschetoff, Frau Nissen-Saloman &c.

B. Quartettsoiréen.

I. Quartettsoirée: Quartett in Gdur von Boccherini. Quartett in Fmoll von Beethoven. Septett von Hummel.

II. Quartettsoirée: Quartett in Esdur von Cherubini. Trio in Fdur für Pianoforte von Schumann. Quartett in Cdur (Op. 59) von Beethoven.

III. Quartettsoirée: Quartett in Dmoll von Mozart. Sonate für Pianoforte und Violine (Cmoll) von Beethoven. Quintett (Cdur) von Fr. Schubert.

IV. Quartettsoirée: Quartett in Amoll von Schumann. Trio in Esdur für Pianoforte von Fr. Schubert. Quintett in Bdur von Mendelssohn.

V. Quartettsoirée: Quartett in Bdur von Haydn. Sonate für Pianoforte und Violine in Adur von Beethoven. Quartett in Dmoll von Fr. Schubert.

VI. Quartettsoirée: Quartett in Cmoll, Quartett in Fdur (Op. 59) und Quartett in Esdur (Op. 127) von Beethoven.

Mitwirkende waren: Geige: Pickel und Albrecht; Bratsche: Weichmann; Violoncell: C. Schuberth. Die Clavierpartien von Nicolai Rubinstein, Petersen, v. Santis und Anton Rubinstein vorgetragen.

II. Winter von 1860—61.

A. Concerte.

I. Concert: Ouverture und Introduction aus der Oper „Das Leben für den Zaren“ von Glinka. Concert für Pianoforte (Gdur) von Beethoven (vorgetragen von Anton Rubinstein). Krönungs-Anthem (Ddur) von Händel. Esdur-Symphonie von Schumann.

II. Concert: Ouverture „Die schöne Melusine“ von Mendelssohn. Arie aus „Don Juan“: „Della sua pace“ von Mozart. Concert für Violine (Dmoll) von Viotti (vorgetragen von Wieniawsky). Preiscantate von Afanassiew „Das Gastmahl Peter d. Gr.“ Variationen nach russischen Themen für Violine (vorgetragen und componirt von Wieniawsky). „Adelaide“ von Beethoven. Cmoll-Symphonie von Beethoven.

III. Concert: Cdur-Symphonie von Haydn. „Nachtlied“ für Chor von Schumann. Phantasie (Cdur) für Pianoforte mit Orchester von Fr. Schubert (vorgetragen von v. Santis). Ouverture zur Oper „Russalka“ von Dargomischsky. Achtstimmiger Psalm von Mendelssohn („Als Israel aus Egypten zog“). Leonoren-Ouverture (Nr. 3) von Beethoven.

IV. Concert: Gmoll-Symphonie von Mozart. Duett für Sopran und Alt, Arie mit obligater Violine, Recitativ und Chor aus der Matthäus-Passion von Bach. Zweite Ouverture nach spanischen Themen von Glinka. Concert für Violoncell (Hmoll) von Romberg. „Jagdlied“ von Mendelssohn und „An den Sonnenschein“ von Schumann. Solo für Violoncell von Piatti. „Festklänge“ von Liszt.

V. Concert: Ouverture „Römischer Carneval“ von Berlioz. „Gesang der Geister über den Wassern“ von Fr. Schubert. Concert für Pianoforte (Amoll) von Schumann (vorgetragen von Beggroff). Arie des Sarastro aus der „Zauberflöte“ von Mozart. Erster Satz der Symphonie des Grafen Wielhorsky. Matrosenchor aus dem „Fliegenden Holländer“ von Wagner. Adur-Symphonie von Beethoven.

VI. Concert: Coriolan-Ouverture von Beethoven. Entr'act zum dritten Aufzuge, Arie, persischer Chor und Romanze (Desdur) aus der Oper „Ruslan und Ludmilla“ von Glinka. Concert für Oboe (Gmoll) von Händel (vorgetragen vom Oboisten Schubert). „Walpurgisnacht“ von Mendelssohn. Cdur-Symphonie von Fr. Schubert.

VII. Concert: Ouverture aus der Oper „Genoveva“ von Schumann. Scene aus „Iphigenie auf Tauris“ von Gluck. Concert für Pianoforte (Cmoll) von Beethoven (vorgetragen von Lewy). Morgenländischer Tanz aus der Oper „Der kaukasische Gefangene“ von Küi. Motette „Tenebrae factae sunt“ von Haydn und Crucifixus für acht Stimmen von Lotti. Symphonie in Amoll von Mendelssohn.

VIII. Concert: Symphonie in Cdur von Schumann. Arie „Komme Hoffnung“ aus „Fidelio“ von Beethoven. Ouverture, Elfenchor, Türkenchor und Finale des ersten Actes aus „Oberon“ von Weber. Concert (Gdur) für Violine von Rubinstein (vorgetragen von Winiawsky). Fragment aus dem 42. Psalm für Baß von Marcello. Halleluja aus dem „Messias“ von Händel.

IX. Concert: Concertouverture von Rietz. Arie „Wunderbarer Traum!“ aus der Oper „Rußlan und Ludmilla“ von Glinka. Concert für vier Waldhörner von Schumann (vorgetragen von Sealborn, Besser, Leps und Friesen). Romanze „Sage Niemandem“ von Dargomischsky und „Zu ihr!“ von Glinka. Messe in Cdur von Beethoven. Ouverture zu „König Stephan“ von Beethoven.

X. Concert: Ouverture zu „Paulus“ von Mendelssohn. „Nachtlied“ von Schumann. „Volkslied“ von Glinka. Zwei Chöre aus der „Schöpfung“ von Haydn. Sinfonia eroica von Beethoven.

B. Quartettsoiréen.

I. Quartettsoirée: Quartett in Gdur von Haydn. Trio in Dmoll für Pianoforte von Schumann. Quartett in Esdur (Op. 44) von Mendelssohn. Sonate für Pianoforte in Dmoll von Beethoven.

II. Quartettsoirée: Quartett in Cdur von Mozart. Trio in Cmoll für Pianoforte von Vogt. Quartett in Esdur (Op. 74) von Beethoven.

III. Quartettsoireé: Quartett in Adur von Schumann. Trio in Bdur für Pianoforte von Fr. Schubert. Quartett in Cismoll von Beethoven. Rondo von Mozart und Präludium und Fuge in Cisdur für Pianoforte von J. S. Bach.

IV. Quartettsoirée: Quintett in Gmoll von Mozart. Präludium und Fuge in Gmoll und Präludium in Gdur für Violine von J. S. Bach. Quintett in Cdur von Beethoven.

V. Quartettsoirée: Quartett in Amoll von Fr. Schubert. Quintett in Esdur von Schumann. Quartett in Bdur (Op. 130) von Beethoven.

VI. Quartettsoirée: Quartett in Dbur von Haydn. Sonate für Pianoforte (Hmoll) von Chopin. Quartett in Emoll von Beethoven. Carneval für Pianoforte von Schumann.

VII. Quartettsoirée: Quartett in Emoll von Mendelssohn. Quartett in Fdur für Pianoforte von Stiehl. Quartett in Amoll von Beethoven.

VIII. Quartettsoirée: Quartett in Esdur von Mozart. Sonate (Asdur, Op. 110) für Pianoforte von Beethoven. Quartett in Ddur von Mendelssohn. Präludien und Fugen Esmoll und Hdur von J. S. Bach.

IX. Quartettsoirée: Quartett in Dmoll von Haydn. Trio in Bdur (Op. 97) von Beethoven. Quartett in Amoll von Schumann. Variationen von Händel, „Warum“ von Schumann, Gique von Mozart und Sonatine von Scarlatti für Pianoforte.

X. Quartettsoirée: Trio in Gdur (Op. 9), Quartett in Fdur (Op. 59) und Septett in Esdur von Beethoven.

Mitwirkende waren: Winiawski, Albrecht und Pickel (Geige), Weickmann (Bratsche) und Carl Schuberth (Violoncell).

Die Clavierpartien wurden ausgeführt von Kündinger, Lewy, Rodzianko, v. Santis, Stiehl, Beggroff und A. Rubinstein.

III. Winter von 1861—62.

A. Concerte.

I. Concert: Tannhäuser-Ouverture von Wagner. Cantate (Gdur) von J. S. Bach. Concert für Pianoforte von Mozart (vorgetragen von A. Rubinstein). „Russalka“ (Text von Lermontoff) für Altsolo und Chor von Rubinstein. Pastoral-Symphonie (Fdur) von Beethoven.

II. Concert: Ouverture zur Oper „Elise“ von Cherubini. „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Beethoven. Allegro, Scherzo und Finale (Op. 52) von Schumann. Bachus-Chor aus der „Antigone“ von Mendelssohn. Gesangsscene für Violine von Spohr (vorgetragen von E. Albrecht). Ouverture von Glinka.

III. Concert: Ouverture von Rohde. Concertarie (Bella mia fiamma) von Mozart. Concert für Pianoforte (Fis moll) von Hiller (vorgetragen von Petersen). Arie und Scene mit Chor aus der „Armide“ von Gluck. Ddur-Symphonie von Beethoven.

IV. Concert: Ouverture und Introduction (Chor) aus der Oper „Jessonda“ von Spohr. Concert für Violoncell von Haydn (vorgetragen von Porten). Arie aus der Oper „Agrippina“ von Händel (Ottan, Otton, qual potentoso fulmine). Ouverture aus der Oper „Der kaukasische Gefangene“ von Küi. Romanze von Glinka, „L'aubade“ von Gounod und „Die Forelle“ von Schubert. Zwei Violoncellsoli (vorgetragen von Porten). Kyrie aus der Dmoll-Messe von Cherubini. Cdur-Symphonie von Mozart.

V. Concert: Cdur-Symphonie von Beethoven. Arie aus der Oper „Rußlan und Ludmilla“ von Glinka. Concert für Clarinette von Weber (vorgetragen von Küttner). Arie des Simeon mit Chor aus der Oper „Joseph in Egypten“ von Méhul. Musik zum „Sommernachtstraum“ von Mendelssohn.

VI. Concert: Ouverture (Cdur) Op. 124 von Beethoven. „Requiem“, „Mignon“ von Schumann. Concert für Pianoforte (Emoll) von Chopin (vorgetragen von Frl. Karnowitsch). Arie aus „Elias“ („Höre, Israel, des Herrn Stimme“) von Mendelssohn. Cdur-Symphonie von Fr. Schubert.

VII. Concert: Harold-Symphonie mit Bratschensolo von Berlioz (das Solo vorgetragen von Weickmann). 98. Psalm für zwei Chöre von Mendelssohn. Romanze für Trombone mit Orchester von Grützmacher (vorgetragen von Behnisch). Recitativ und Arie (Fdur) aus der „Schöpfung“ von Haydn („Und Gott sprach: es bringe das Wasser“). Ouverture zu „Fidelio“ von Beethoven. „Die Tochter des Woiwoden“ (Text von Geibel, ins Russische übersetzt) für Orchester, Chor und Solo von Leschetitzky. „Erinnerungen einer Sommernacht zu Madrid“ von Glinka.

VIII. Concert: Ouverture und Tanz aus der Oper „Undine“ von Lwoff. „Adoramus te“ von Pittoni (1700) und „Filii et filiae“ von Leisring (1600). Cdur-Concert für Pianoforte von Beethoven (vorgetragen von Ribassow). Ouverture und Introduction zur „Zauberflöte“ von Mozart. Bdur-Symphonie von Schumann.

IX. Concert: Symphonie in Ddur von E. Bach. Introduction, Marsch und Chor aus der lyrischen Oper „Der Triumph“ von Dargomischsky. Concert für Harfe von Parish-Alvars (vorgetragen von Zabel). Musik zu „Preciosa“ von Weber. Leonoren-Ouverture (Nr. 2) von Beethoven.

X. Concert: Ouverture und Entr'acts zum Drama „Fürst Cholmsky“ von Glinka. „Requiem“ von Mozart. Achte Symphonie (Fdur) von Beethoven.

B. Quartettsoiréen.

I. Quartettsoirée: Quartett in Adur von Mendelssohn. Sonate in Fdur (Op. 5) von Beethoven. Quartett in Dmoll von Fr. Schubert.

II. Quartettsoirée: Quartett in Dmoll von Haydn. Quartett für Pianoforte (Esdur) von Schumann. Quartett in Cdur (Op. 59) von Beethoven.

III. Quartettsoirée: Esdur-Quartett von Mozart. Sonate für Pianoforte (Cdur) von Weber. Amoll-Quartett (Op. 132) von Beethoven.

IV. Quartettsoirée: Adur-Quartett von Schumann. Fmoll-Sonate (Op. 57) von Beethoven. Quartett in Esdur (Op. 74) von Beethoven.

V. Quartettsoirée: Quartett in Fmoll von Mendelssohn. Sonate für Violine und Pianoforte (Gdur) von Beethoven. Preis-Quartett von Afanassjew (von der „russischen Musikgesellschaft" mit dem ersten Preise gekrönt). Sonate (in Dmoll) für Pianoforte von Beethoven.

Mitwirkende waren: Pickel und Albrecht (Geige), Weickmann (Bratsche), Carl Schuberth (Violoncell). Die Clavierpartien vorgetragen von A. Rubinstein, Beggroff, Tröster und Martinoff.

Somit habe ich Ihnen eine Uebersicht der bisherigen Aufführungen der „russischen Musikgesellschaft" gegeben, welche sämmtlich unter Rubinstein's Leitung stattfanden.

Es kann nicht in meiner Absicht liegen, nun noch so sehr post festum ein Kriterium der einzelnen Aufführungen zu liefern. Das Eine nur will ich heute noch hinzufügen, daß der Schwerpunct derselben unter den obwaltenden Umständen wesentlich in den Instrumentalwerken liegen mußte, daß diese aber zumeist mit einer Präcision und einer künstlerischen Vollendung von Statten gingen, wie wir sie anderswo kaum besser hörten. Rubinstein hat auch als Dirigent ein Talent bekundet, das des schönsten Erfolges stets gewiß sein kann, und auch in dieser Eigenschaft genießt er die vollste, ungetheilteste Achtung und Anhänglichkeit sämmtlicher Mitglieder des Orchesters. Ein hiesiger Kritiker, Hr. Sserof, äußerte zwar ein Mal gelegentlich einer Besprechung der erwähnten Concerte: „wahrhafte Anführer eines Orchesters, wirkliche musikalische Steuermänner, keine Ruderknechte, gäbe es jetzt in der Welt nur drei: Wagner, Liszt und Berlioz"; — aber wir möchten doch glauben, daß auch diese Herren Rubinstein als einen „wahrhaften Anführer" eines Orchesters, als „wirklichen musikalischen Steuermann" gern anerkennen würden, wenn sie ein Mal Gelegenheit hätten, den Concerten der „russischen Musikgesellschaft" beizuwohnen. Doch wir werden Gelegenheit haben, uns über die Ausführung der Concerte ꝛc. näher auszusprechen, wenn wir über die bald beginnenden Aufführungen dieses Winters berichten.

Ueber das Conservatorium und seine Einrichtung folgen in meinem nächsten Briefe speciellere Angaben.

Daktylus.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. — Orgelconcert. — Am 30. November wurde uns Gelegenheit geboten, die — wie bereits gemeldet — nunmehr fertige Orgel der Nicolaikirche in einem vom Erbauer, Hrn. Ladegast aus Weißenfels, veranstalteten Concerte zu bewundern. Das Programm möchten wir als ziemlich einseitig bezeichnen; denn der ehrwürdige Sebastian Bach war, so hohe Verehrung Jeder demselben auch zollen wird, doch zu ausschließlich vertreten. Die Neuzeit hat, was Orgelcompositionen betrifft (die Phantasie und Fuge unseres Musik-Dir. Richter war ganz am Platze) ebenfalls Bemerkenswerthes geleistet, und es war ein großes Unrecht, dies gerade bei einer Gelegenheit, wie die Einweihung einer neuen großen Orgel ist, förmlich zu ignoriren. Ebenso erschien es uns als ein Mangel an Pietät, daß Schellenberg, dem die Erbauung der Orgel einzig zu danken ist, gar nicht vertreten war. Sollte aber die neue Orgelliteratur durch die große Phantasie über den Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme ꝛc." für Orgel und Posaunen vom Organist A. Fischer aus Dresden entsprechend berücksichtigt sein, so dürfte man sich doch wol getäuscht haben. Diese Composition erschien uns vorzugsweise nur geeignet, die einzelnen Vorzüge der gewaltigen Orgel — die, beiläufig gesagt, für unsere Nicolaikirche viel zu groß sein dürfte — ins rechte Licht zu stellen. Hr. Fischer trug seine Composition sowie die außerdem von ihm gespielte Gmoll-Phantasie von S. Bach übrigens mit vollendeter Technik vor. — Was nun die anderen Leistungen betrifft, so hat uns vor Allem Hr. Musik-Dir. Richter (eine das Concert eröffnende Phantasie und Fuge eigener Composition) wegen der Ruhe seines Vortrages gefallen. Auch Hr. G. Ad. Thomas legte durch die Wiedergabe von S. Bach's Präludium und Fuge (Amoll) einen neuen Beweis seines virtuosen Spieles ab, hatte aber — was diesem Künstler häufig zu passiren scheint — das Tempo etwas zu schnell genommen. Daß die Leistung des Hrn. Concert-M. David in einem Violinsolo mit Orgelbegleitung (Hr. E. F. Richter) von S. Bach eine glänzende war, brauchen wir kaum erst zu erwähnen. Frau Dr. Reclam sang die Sopranarie „Wer ein wahrer Christ will heißen" mit obligater Orgelbegleitung (Hr. G. Ad. Thomas) von S. Bach. Die Ausführung der beiden Chöre („Es ist ein Ros entsprungen" von M. Prätorius und „Laut schalle unsrer Stimmen voller Chor" von Händel) ließ Nichts zu wünschen übrig. Der Besuch des Concertes war ein außerordentlich zahlreicher.

Leipzig. Das siebente Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 27. v. Mts. zeichnete sich durch nichts besonders Hervorstechendes aus. Die Gesangssoli waren durch eine uns bereits bekannte Sängerin, Frl. Anna Reiß aus Mannheim, vertreten, welche zwei Arien von Spohr und Rossini mit Correctheit und Wärme vortrug. Hr. Steffens, Violoncellist aus Frankfurt a. M., führte sich im Gewandhause ein durch den Vortrag eines Goltermann'schen Concertes und eines Romberg'schen Adagios. In beiden Stücken zeigte sich Hr. Steffens als wohlgebildeter Musiker, der es vorzieht, wenig zu wagen, um sicher zu gewinnen, und daher alle Schwierigkeiten und Bravourpassagen mit einer gewissen Behutsamkeit angreift, die ihm allerdings ein Gelingen sichert, sonst aber dem ganzen Vortrage Farblosigkeit und Kälte verleiht. Das Publicum nahm übrigens beide Künstler sehr beifällig auf. Von den vorgeführten Orchesterwerken war die Taubert'sche Ouverture „Aus tausend und eine Nacht" neu. Das Stück, obwol im Ganzen in Nichts von der herkömmlichen Manier abweichend, birgt doch im Einzelnen manche musikalische Feinheit in Betreff der thematischen Arbeit, auch ist ein gewisses morgenländisches Colorit nicht ohne Glück hineingelegt; da außerdem die Ouverture mit einer sehr schwungvollen, wirkungsreichen Stretta schließt, so war uns die kühle Aufnahme unverständlich. Es gehört übrigens beim Gewandhauspublicum zum guten Ton, alles Neue vornehm kalt abzuweisen, und man kann schon sehr zufrieden sein, wenn hier der gute (?) Ton nicht in die unanständige Sitte des Zischens ausartet. Die achte Symphonie von Beethoven zu Anfang des Concertes und die Euryanthen-Ouverture am Schlusse desselben wurden mit gewohnter Bravour, ohne besondere Feinheiten vorgetragen.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Clara Schumann und Julius Stockhausen scheinen sich in dieser Saison zu gemeinschaftlichem Concertiren verbunden zu haben; so veranstalteten Beide am 4. v. Mts. eine Soirée zu Barmen. Daß sie in neuester Zeit auch in Frankfurt a. M., Hannover und Hamburg sich hören ließen, haben wir in den vorhergehenden Nrn. bereits erwähnt.

Frl. Amélie Bido, welche in diesen Tagen zur Mitwirkung im nächsten Euterpe-Concerte in Leipzig eintreffen wird und welche wir

bereits in der vorigen Gewandhaus-Saison kennen lernten, war in der Zwischenzeit zu zwei verschiedenen Malen in Norddeutschland und Dänemark; im Frühjahre und Sommer trat sie in Nürnberg, München, Wiesbaden, Homburg u. s. w. auf. Zuletzt weilte die junge Künstlerin in Berlin.

Das Berliner Opernhaus wird demnächst den seit längerer Zeit drohenden Verlust erleiden: Frau Köster zieht sich noch in diesem Monate gänzlich von der Bühne zurück. Dieser Schicksalsschlag bewog vielleicht auch Hrn. v. Hülsen zu einem eben bekannt gewordenen Gnadenacte. Th. Wachtel, der seit seinem Casseler Contractbruche den Fluch des „ruhlos und flüchtig sollst du sein auf Erden" in all seiner Bitterkeit empfand, hat Vergebung seiner Sünden beim „Deutschen Bühnenverein" gefunden und wird, von der Hand des Präses dieses Bundes geleitet, „vergnügt und froh ins bessre Land" des „Deutschen Bühnenvereins" wieder einziehen. Er eröffnet nämlich im Laufe dieses Monats ein Gastspiel am Berliner Opernhause. Möge er daselbst glücklicher sein, als sein College Mario in Paris, der von der italienischen zur Großen Oper avanciren wollte, der aber schon mit seiner ersten Rolle ein solches Fiasco machte, daß er auf der Stelle seinen Contract kündigte. Man war so ungalant, den stimmlosen Sänger mit Lachen und Pfeifen zu empfangen. Natürlich klagen nun seine Freunde, wie dies z. B. in einer Correspondenz der „Indépendance belge" geschieht, über Intriguen und Neid, deren Opfer der große Tenor geworden; aber all dies wird schwerlich an seiner Stimme und der des Publicums eine Veränderung hervorrufen.

Musikfeste, Aufführungen. Ein interessantes Concert wird demnächst der Richter'sche Gesangverein in Magdeburg veranstalten. Er verspricht Schumann's „Page und Königstochter", „Mirjams Siegesgesang" von F. Schubert und von Männerchören u. A. das „Vereinslied" von Liszt zur Aufführung zu bringen.

Das erste „Gesellschaftsconcert" im Gürzenich zu Cöln erwähnten wir in Nr. 18; das zweite brachte Mendelssohn's „Paulus," das dritte Violinvorträge (Compositionen von S. Bach und Rud. Kreutzer) des Concert-M. Lauterbach aus Dresden und F. Schubert's Cdur-Symphonie. Als Sängerin wirkte die uns bisher völlig unbekannt gebliebene Frau Hempel-Kristinus mit.

In dem dritten „Museumsconcert" zu Frankfurt a. M. fiel eine als Novität gebrachte Ouverture zu Goethe's „Iphigenie" von Bernh. Scholz glänzend durch. Die Solisten dieses Abends waren Frl. Anna Reiß und Vieuxtemps. — Der dortige „Cäcilienverein" führte am 28. „Israel in Egypten" von Händel auf.

Das zweite Concert der „musikalischen Akademie" zu München am 24. eröffnete Franz Lachner's Orchestersuite, an deren Schlusse der Componist hervorgerufen wurde (ein charakteristisches Zeichen der Zeit, welches beweist, wie wenig ergiebig noch die alte Schule in ihren Productionen ist, denn nur auf diese Weise läßt sich ein solcher Beifall erklären). Auch in Hamburg kam dieselbe im ersten „philharmonischen Concerte" unter Leitung Wilh. Grund's bereits zur Aufführung In einer Correspondenz berichtet die „Augsburger Allg. Ztg." ziemlich ausführlich über diese Composition. Der Recensent ergeht sich in jener eines Breiteren über die Form der Suite und gelangt endlich zu dem neuen Resultate, daß die Suite in früheren Zeiten nur als Claviercomposition gang und gäbe gewesen sei, und Lachner der Ruhm gebühre, sie zuerst als Tonform für das Orchester benutzt zu haben. Der naive Kritiker scheint Seb. Bach nicht zu kennen, und mit seiner ultra-süddeutschen Musikbildung hat er der „Allg. Ztg." in musikgeschichtlicher Beziehung nicht gerade ersprießliche Dienste geleistet. Frl. Bochkoltz-Falconi, welche in Paris eine Schule für höheren Gesang gegründet hat und bei den diesmaligen Adventconcerten in Wien mitwirken wird, errang durch den Vortrag einer Arie aus der Oper „Mitrane" von Francesco de Rossi und der Jubelcavatine aus der „Semiramis" einen außerordentlichen Erfolg. Auch eine neue, hoffnungsvolle Pianistin läßt der oben erwähnte Bericht erstehen, ein Frl. Menter. Heute zählt dieselbe freilich erst 15 Jahre. — Mortier de Fontaine veranstaltete am Todestage F. Schubert's daselbst eine Soirée, in welcher dessen Trauermarsch (Op. 40), das Divertissement à la Hongroise (Op. 54) zu vier Händen, Rondo brillant (Op. 70) für Pianoforte und Violine, sowie das Octett (Op. 166) für Saitenquintett, Horn, Fagott und Clarinette zu Gehör gelangten.

L. A. Zellner, der Redacteur der „Blätter für Theater, Musik und Kunst" in Wien, nimmt die in voriger Saison gegebenen „historischen Abonnementconcerte" in diesem Winter von Neuem auf; das erste ist auf den 18. d. Mts. festgesetzt.

Neue und neueinstudirte Opern. Das Leipziger Stadttheater hat soeben Lortzing's „Undine" neueinstudirt. — Der erste Act aus dieser Oper wurde neulich von einer Anzahl Dilettanten in dem sächsischen Städtchen Lichtenstein aufgeführt, und zwar in einer Weise, die, wie man uns von sachkundiger Seite versicherte, alle Achtung verdient.

Das Stadttheater zu Hamburg hat soeben den Versuch gemacht, ob auch die einer früheren Schaffensperiode angehörenden Werke Gounod's auf das dortige Publicum zugkräftig wirken. Es bot demselben eine komische Oper „Der Arzt wider Willen", welche aber mit Widerwillen aufgenommen wurde.

Ueber den Erfolg von Mozart's „Cosi fan tutte" an der italienischen Oper in Paris können wir heute noch Nichts sagen; denn die uns zu Gesicht gekommenen Berichte widersprechen einander so arg, wie wir dies nur bei den Referaten über die Leipziger Concerte in den hier erscheinenden Zeitungen zu finden gewöhnt sind.

Den Römern wurde jüngst ein „Werther" (das Libretto nach Göthe's Roman) von Rafaele Gentili aufgetischt, und in Neapel hat man sich einmal recht unartig gegen Maëstro Verdi betragen. Dessen „Maskenball" erlebte am San Carlo-Theater eine so glänzende Niederlage, daß die Sänger mit Rüben, Fruchtschalen u. s. w. geworfen wurden: eine ausländische Sitte, deren Annectirung manchen deutschen Concertbesuchern nicht unwillkommen sein dürfte.

Auszeichnungen, Beförderungen. Ferd. Hiller in Cöln empfing vom Könige von Baiern den Maximiliansorden für Kunst und Wissenschaft, der greise Genast für die Ueberreichung seines Werkes „Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers" vom Großherzog von Hessen die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft, von der Königin von Preußen eine goldene Medaille mit den Brustbildern des Königs und der Königin. — Auch A. Jaell hat eine goldene Ehrenmedaille erhalten, und zwar vom Directorium der Concerts populaires in Paris, welches dieselbe als Auszeichnung für seinen Vortrag des Beethoven'schen Esdur-Concertes eigens prägen ließ.

Leipziger Fremdenliste. Im Laufe der letzten acht Tage besuchten uns die HH. Musik-Dir. Mannsfeldt aus Chemnitz, Organist A. Fischer aus Dresden, Ernst Bartel aus Sondershausen und Pianist Alexander Zarzycki aus Warschau, welcher Letztere im Januar in einem unserer Gewandhaus-Concerte mitwirken wird.

Vermischtes.

Die von uns in vor. Nr. erwähnten drei Soiréen H. v. Bülow's im Saale des Leipziger Gewandhauses nehmen am 10. d. Mts. ihren Anfang. Das Programm des „ersten" Abends für ältere und neuere Claviermusik" ist folgendes: Adur-Sonate (aus dem Nachlaß) von F. Schubert; Nocturne (Cdur, Op. 62, Nr. 2), Impromptu (Fis dur, Op. 36) und Polonaise (Fis moll, Op. 44) von Chopin; Ouverture, Allemande und Sarabande von Mozart; Chaconne (Fdur) von Händel und Courante und Passepied (Emoll) von S. Bach; Sonate (Fdur, Op. 54) von Beethoven; Barcarole (Gdur) von A. Rubinstein und Concertwalzer über Motive aus Gounod's „Faust" von Liszt. — Concertflügel vom königl. Hoflieferanten Hrn. Carl Bechstein aus Berlin. — Abonnementcarten zu numerirten Sitzplätzen à 2 Thlr. für drei Soiréen und Einzelbillets à 1 Thlr. sind in den Musikalienhandlungen der HH. Fr. Kistner und C. F. Kahnt zu haben.

In voriger Woche befand sich der Hoftheater-Maschinist Brandt aus Darmstadt einige Tage in Leipzig, um über von ihm eingereichte Pläne für einen Umbau unseres Stadttheaters ausführliche Mittheilungen zu machen.

Die Hölzel-Frage in Wien hat die Gemüther so erhitzt, daß es noch eine geraume Zeit währen wird, bevor jene ganz von der Tagesordnung schwindet. Vor einigen Tagen hieß es, Hölzel sei vom Kaiser in einer Audienz empfangen worden, und es sei begründete Aussicht vorhanden, den vortrefflichen Künstler der Hofoper erhalten zu sehen. Jetzt erfährt man, daß Hölzel auf sein Gesuch um Gewährung von Pension, die er nach so langjähriger Thätigkeit an diesem Institute wohl verdient hat, abschlägig beschieden worden sei.

Literarische Anzeigen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 12. December 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 24.
Siebenundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die „Serva padrona" des Pergolese und ihre Abenteuer.

Von

E. Schelle.

I.

Der verflossene Sommer wird den hiesigen Musikfreunden und namentlich den Habitués der „komischen Oper" unvergeßlich bleiben; denn er brachte in der alten „Servante maîtresse" oder — wie der ursprüngliche italienische Titel lautet — „Serva padrona" eine überaus köstliche Gabe, welche schon deshalb ein Ereigniß zu nennen ist, weil man bisher ihre Aufführung zu den vielen Unmöglichkeiten zählte, mit denen unsere heutigen Opernhäuser zu kämpfen haben. Man glaube jedoch nicht, daß uns diese Perle so im Schlafe — wie man zu sagen pflegt — zugeworfen wurde; o nein! wir mußten sie uns vielmehr theuer, ja sehr theuer erkaufen. Die Direction wollte für den seltenen Genuß die Herzen und Nieren ihres Publicums prüfen und hatte eine lange Zeit strenger Kasteiung verordnet. Das arme Publicum! — Während das schlechteste Wetter, das je Paris gesehen hatte, ihm seine geliebten Sommervergnügungen verdarb, stand noch, um das Maß der Langeweile voll zu machen, die braune Hinduprinzessin „Lalla Rookh" wie ein finsteres Meteor an dem sonst so heiteren Horizonte seines Theaters und verleidete ihm selbst diesen letzten Freund in der Noth. Selten war wol der Leichtsinn so empfindlich bestraft worden, wie bei dieser Gelegenheit. Die unvorsichtigen Pariser, bisher nur an weiße Prinzessinnen und höchstens an eine Ziege gewöhnt, waren nicht wenig überrascht gewesen, als sie ein Rudel zigeunerfarbiger Japhiten über die Bretter laufen sahen, und hatten, vom Reize der Neuheit verführt, das Schauspiel piquant gefunden. — Ihr wollt sie also haben! — Gut, so sollt ihr sie vollauf genießen! — dachte die Direction, und hieß dem fremden Volke, sichs auf seiner Bühne bequem zu machen. Seltsam; während sich jetzt der Geschmack des hiesigen Publicums mit entschiedener Vorliebe den reinen Gebilden der classischen Kunst zuwendet, scheint die Praxis der modernen französischen Operncomposition darauf auszugehen, die Ethnographie in die Musik einführen zu wollen. So führte uns Gounod kurz vorher in seiner „Königin von Saba" die semitische Race vor; Halévy hatte bei seinem Tode ebenfalls in „Noah" einen ächten Semiten hinterlassen; Félicien David läßt jetzt den Stamm Japhet singen und tanzen, und Meyerbeer hält sogar seit Jahren eine Hamitin reinster Race unter Verschluß. Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, den Letzteren im Namen meines Volkes zu bitten, die arme Gefangene möglichst bald frei zu lassen; es ist die höchste Zeit, oder wir Deutschen bleiben wieder hinter den Franzosen zurück. Fél. David ist ein unternehmender Mann; er debutirte in Arabiens Sandwüsten, machte dann eine Columbusfahrt zu den Karaiben in Amerika, ruhte darauf in Herculanum ein wenig aus und that, ehe man sichs versah, einen Satz über den Hamalaya nach Indien — — Maëstro, die Afrikanerin! — Von Indien bis Afrika ist für die Sprungbeine David's nur eine geringe Entfernung. Ja wer bürgt uns dafür, daß er nicht schon jetzt über einer liebenswürdigen Kaffernfamilie, oder gar einem ganzen Hottentottenkraale brütet, und ihn in nächster Saison auf die Bretter setzt. — Maëstro! — die Afrikanerin! die Afrikanerin! — oder der Stamm Ham geht uns verloren!

Man kann sich demnach die Freude des Publicums vorstellen, als es am 13. August des Morgens gewohnter Weise die Augen ängstlich nach dem Theaterhimmel richtete und statt des gefürchteten Meteors ein helles, freundliches Gestirn erblickte. Das freudige Gefühl der Erlösung wallte in den Gemüthern dermaßen über, daß man dies Mal nicht, wie gewöhnlich, mißtrauisch fragte: Was wird das wieder für eine Neuigkeit sein? — Was sagen die Journale davon? — Wer ist der Hr. Pergolese? hängt er auch an dem Schaufenster der Kunsthandlung von Giroux neben dem kleinen Fél. David und dem blassen Meyerbeer? — Die Direction hätte ihm alles Beliebige, ja selbst eine dramatische Hausmusik von Riehl, vorsetzen können, man wäre damit vollkommen zufrieden gewesen.

Es war aber auch ein überaus glücklicher Gedanke, die „Serva padrona", eines der reizendsten und vollendetsten Gebilde, welche der Frühling der Kunst geboren, wieder ins Leben zurückzurufen. Sie ist zwar nur ein kleines Genrebild,

ein anspruchsloses, musikalisches Zwischenspiel: es umfaßt einige wenige Arien und zwei Duetten, die durch trockene Recitativsätze verbunden sind, und behandelt zudem einen platten und abgenutzten Stoff. Eine kleine femme de ménage, zur maitresse des Hauses erhoben, bombardirt mit ihren schönen Augen das Herz ihres Herrn. Aber in diesen paar Arien und Duetten ist jede Note ein wesentlicher Strich der Zeichnung, und sind die Charaktere so musikalisch modellirt, daß der Text kaum noch etwas zu verdolmetschen hat. Malt uns doch die Musik mit so lebendiger Grazie die kleine schelmische serva und den etwas steifen, bei aller Polterei doch gar nicht so unliebenswürdigen, verliebten padrone — in dem nur die Altejungfernpruderie eines Marx „den mürrischen, klapperdürren, kurzgeschorenen Graukopf" entdecken kann —, daß das Wort alle Illusionen stören würde, wenn man ihm mehr einräumen wollte, als die Bedeutung einer Console, auf der die feinen Statuettchen stehen. Mozart selbst, der unerreichte Meister in der Grazie und überhaupt in der Kunst des musikalischen Modellirens, hat an Pergolese seinen Mann gefunden. Auch er hat in seiner Zerline eine kleine femme de ménage geschaffen. Aber sollte es sich einmal fügen, daß an einem Theaterabende die serva neben der Zerline zu stehen käme, so würde man eine auffallende, ja für den deutschen Meister fast bedenkliche Familienähnlichkeit zwischen Beiden finden. Freilich ist Zerline entfalteter, ausgebildeter, ja üppiger in ihren Formen; allein die schelmischen Grübchen in den Wangen, welche ihr so unaussprechlichen Reiz verleihen, hat sie sicherlich der serva entlehnt. Und dann vermissen wir an ihr jene naive Befangenheit, welche sich wie ein keuscher Schleier zart um die Schöpfung des Pergolese legt. Zerline verhält sich zu ihrem Vorbilde wie die in voller Blüthe prangende Rose zu der sich kaum erschließenden Knospe; so prächtig sie auch strahlt, so herrlich sie duftet: lieblicher wird uns stets in letzterer das erste Lächeln aufbrechender Schönheit ansprechen. Das ist jedoch ein Verdienst, welches weniger dem Künstler, als der Zeit zufällt, welcher er angehörte.

Nie tritt der Gegensatz des Sonst und Jetzt so in seiner ganzen Schroffheit vor die Augen, als wenn zwei aus entlegener Gesittung und Cultur stammende Bilder so unmittelbar neben einander gestellt werden, wie es zufällig am Abende des 13. August geschah, wo ein anderes Intermezzo, die „Marianne" von Th. Ritter, mit der „Servante maîtresse" rivalisirte. Unwillkürlich verleiht die Phantasie den abstracten Vorstellungen Körper und Farbe, und erweckt eine längst verschollene Zeit in ihrem wunderlichen Costume aus dem Grabesschlummer zu einem momentanen Leben. Bei dem Stücke Th. Ritter's blieb sie freilich ruhig. Die langweiligen Geldgesichter der reichen Börsenagenten und der hommes d'affaires im ersten Range neben ihren dicken Gattinnen und sittsamen, in unscheinbare Toiletten, wie Bankassignationen in Ledersäcke, eingeschlagenen Töchtern, die gutmüthigen Vollmondswangen behäbiger Epiciers in den Fauteuils, ehrbare Beamte auf billigeren Plätzen, hier und dort einige zweifelhafte Elegants aus der unteren Demimonde, vor Allem aber die malpropre Claque im Parterre: alles Das paßte ja so harmonisch zu der ländlichen Marianne, welche unter dem Donner der Pauken, unter Trompeten- und Posaunenfanfaren, ja dem Gerassel der ganzen Batterie wie ein verliebter Cuirassier auf der Scene herumpolkirte, daß man sich zu keiner Illusion versucht fühlte. Als aber die Violinen die einfachen Accente des Ritornells zur „Serva" anschlugen und der aufrollende Vorhang das alte italienische Maskenspiel enthüllte, da zog die lustige Rococozeit mit ihren bizarren Formen und alle dem bunten Firlefanz aus den Coulissen in den Saal ein. Die Börsenagenten verwandelten sich in galante Marquis in goldgestickten Westen, die dicken Ehegattinnen in zimperliche Marquisen mit thurmhohen, gepuderten Frisuren auf den Köpfen und Schönpflästerchen auf den geschminkten Gesichtern; die Epiciers wurden zu Parlamentsräthen und Staatspächtern; aber sie sitzen nicht mehr in den Fauteuils, sondern auf der Scene selbst, dicht am Orchester, auf den Bänken, welche zu beiden Seiten hart unter den puffig hervortretenden Prosceniumslogen mit barocker Vergoldung und reichen Baldachinen stehen. Die Loge dort zur Rechten von uns, über deren Baldachine eine Minerva im Zopfstyle thront, gehört der Königin; ihr gegenüber erkennt man die Loge des Königs an dem Apollo. Die Mitte des Saales aber, wo wir und die Claque sitzen, füllt jetzt ein buntes Gemisch von munteren Abbés, schlauen Grisetten, armen Gelehrten und Dichtern, gediegenen Bürgern und zierlichen Advocaten. Auch geht es nicht so ruhig her, wie heute, ja im Gegentheil fast stürmisch, und die in den verschiedenen Gegenden des Saales aufgestellten Garden mit Hellebarden verweisen manchen vorlauten Schreier zur Ruhe. Namentlich sind die Bänke auf der Scene neben der Loge mit der Minerva in Aufregung; man klatscht dort auf eine unerhörte Weise, während die Nachbarn des Apoll mit verbissener Wuth dreinschauen. Bis ins Parterre hinein zieht sich die Opposition einer Rechten und Linken. — „Der coin de la reine hat heut seinen bon sens verloren!" murrt unwirsch eine Stimme. — „So beeile sich der coin du roi ihn zu finden! Er braucht ihn gar sehr!" antwortet spöttisch eine andere. — Doch was bedeuten die Ausdrücke coin du roi und coin de la reine? — Man bezeichnet damit die Gegner und Verehrer des italienischen Gesanges, die sich wie Welfen und Ghibellinen auf Tod und Leben bekämpfen; eben die Leute, welche dort auf den Bänken über dem Orchester sitzen, sind ihre Anführer. Wir befinden uns nämlich im Jahre 1752, inmitten jener seltsamen Periode des damaligen Pariser Lebens, welche die Geschichte der Musik als den ersten musikalischen Krieg bezeichnet. Die lose Serva hatte — wer sollte es meinen — bei ihrem Erscheinen in der Großen Oper die gepuderten Köpfe der Pariser Gamins dermaßen in Brand gesetzt, daß sich ihrer eine fanatische Parteiwuth für oder gegen die Italienerin bemächtigte, und sie mit Brochuren, Epigrammen, Bonmots, kurz mit allen Waffen, die gerade in die Hände fielen, auf einander losfuhren. In den Salons, im Theater, auf der Promenade, im Garten des Palais Royal und in den Cafés zankte man über den „göttlichen Pergolese" und seine Serva und schlug sich für sie, wie man sich sonst für die Ehre der Damen geschlagen. Das haben auch die Letzteren nie den Italienern vergeben und sich stets als gute Patriotinnen zu dem coin du roi gehalten.

Welch großen Fortschritt haben wir doch seitdem in der Vernunft gemacht! Das zeigte recht deutlich der Abend des 13. August, welcher bei allem Geräusche lauter Beifallsbeweise so friedlich wie jeder andere Theaterabend verstrich. Wer schlägt sich aber jetzt auch noch für irgend Etwas! — Allenfalls auf der Börse, wenn die Papiere steigen, oder beim Rennen in Longchamps für einen berühmten Jockey. — Aber für eine kleine zweiactige Oper? — Nun und nimmermehr! —

„Im August 1752 kam eine Gesellschaft italienischer Sänger nach Paris, welche die Erlaubniß erhielt, im Saale der Großen Oper komische Opern aufzuführen, und deshalb les Bouffons genannt wurde. Der Eindruck, welchen die italienische Musik, namentlich Pergolese's „Serva padrona",

— von italienischen Kehlen mit italienischer Gesangskunst vorgetragen — hervorbrachte, war außerordentlich. Es war nicht allein die ausgebildete, bestimmt ins Ohr fallende Form der italienischen Gesangsstücke, der Reiz einer anmuthig ausgebildeten Melodie, die von einer einfachen, leicht faßlichen Melodie getragen wurde, welche so große Wirkung that, sondern auch die treffliche Ausführung. Denn hierin waren die französischen Operisten nicht allein hinter den Italienern zurückgeblieben, sondern die Kunst des Gesanges, welche als eine selbständige Kunst ausgebildet war, schien in Frankreich ganz unbekannt geblieben zu sein. Auch das Orchester mit seinem hörbar tactirenden Director wird dem discret accompagnirenden Orchester der Italiener gegenüber als eine Gesellschaft musikalisch wenig gebildeter Leute bezeichnet, die es als ihre Hauptaufgabe betrachteten, möglichst viel Geräusch zu machen.“ — So schildert Jahn diese Begebenheit im zweiten Bande seiner Biographie Mozart's der gewöhnlichen Ueberlieferung gemäß.

In der That erhielten am 28. Mai 1752 zwei Notare in Paris einen Vertrag von dem Theaterdirector Rousselot in Rouen zur Bestätigung zugesandt, welchen dieser mit einem gewissen Bambini, Director einer kleinen Gesellschaft italienischer Sänger, abgeschlossen, wonach Letztere vom ersten November 1752 bis zur Aschermittwoch 1755 in Rouen Vorstellungen geben sollten. Der Prevot der Pariser Kaufmannschaft sah darin als Hauptgläubiger der Großen Oper eine Beeinträchtigung von deren Privilegien und legte Klage ein. Ein königlicher Cabinetsbefehl hob in Folge dessen den Vertrag auf, die Direction aber benutzte die Gelegenheit und rief die Sänger nach Paris, wo sie zur Zeit um so willkommener waren, als gerade ein Theil der Operisten nach Fontainebleau zu Hofe beschieden war. Sie debutirten mit der „Serva padrona“, welcher die Oper „Acis et Galatée“ von Lully mit Weglassung des Prologs vorangestellt war; nicht etwa, weil man den „italienischen Buffo-Comödianten“ noch kein selbständiges Auftreten gestattete, wie Hr. Marx phantasirt, sondern weil die „Serva padrona“ eben ein sogenanntes Intermezzo ist, über welchen Ausdruck der berühmte Musikgelehrte eine genaue und ausführliche Belehrung in dem großen Conversationslexikon von Brockhaus findet. Der „Serva“ war als einleitender Satz eine Ouverture von Telemann beigegeben.

Allein mit der „trefflichen Ausführung“ scheint es doch ein eigenes Bewenden gehabt zu haben. Rousseau, offenbar der competenteste Richter unter den Enthusiasten für die italienische Musik, nennt die Buffonen kurzweg „détestables“. Andere besonnenere Italienerfreunde ließen den beiden vornehmsten Darstellern, der Signora Manelli und dem Signor Tonelli, gerechte Anerkennung widerfahren, fanden aber auch ihrerseits, daß die übrigen Sänger unter aller Mittelmäßigkeit standen. Den Effect aber, welchen sie in den ersten Vorstellungen auf das Pariser Publicum machten, schildert am Besten der unparteiische Bericht des „Merkur“ über die Aufführungen der „Serva“. Dort heißt es von Tonelli und der Manelli: „Sie haben viele Präcision, Leichtigkeit und ein glückliches Naturell. Bei den ersten Vorstellungen hatten sie wenig Erfolg, weil sie weder an das Theater, auf dem sie sich befanden, noch an die Zuschauer gewöhnt waren; sie wollten, um so zu sagen, den Geschmack des Publicums sondiren und überließen sich nicht der ganzen Lebhaftigkeit ihres Spieles. Dazu war man wenig an das italienische Recitativ gewöhnt; dies erschien lang, und die Arien selbst gefielen nur einer kleinen Anzahl von Kennern. Bei der zweiten Vorstellung hatte man Verkürzungen vorgenommen, und es glückte etwas mehr. Bei der dritten endlich waren die Schauspieler mehr gewöhnt und überließen sich mehr ihrem Spiele. Sie wurden sehr beklatscht, und mit den ferneren Vorstellungen stieg der Erfolg.“

Der erste Eindruck der Buffonen muß mithin, wie man sieht, wenigstens nicht außerordentlich gewesen sein, noch weniger aber waren italienische Vortragsweise und italienische Gesangskunst den Parisern so etwas unerhört Neues, wie Hr. Jahn meint. Denn bereits vor sechs Jahren hatte man eben dieselbe „Serva padrona“ in italienischer Sprache und von den italienischen Kehlen der Signora Monti und des berühmten Riccoboni mit großem Beifall auf dem italienischen Theater in Paris gehört; ja schon 1729 war von italienischen Buffonen unter anderen kleinen komischen Opern der „Giocatore“ auf demselben Theater aufgeführt worden, welcher mithin ebenfalls nicht zu den Neuigkeiten gehörte. Mögen auch die französischen Operisten als Gesangskünstler den Italienern weit nachgestanden haben, so besaß man in den Personen der Sängerin Fel und des Tenors Jelyote zwei Künstlererscheinungen, die bekanntlich den Vergleich mit ihnen nicht zu scheuen brauchten. Es ist überhaupt ungereimt, bei einer der französischen Kunst so fremdartigen Gattung, wie die italienische Buffooper, nach den Vorstellungen der Buffonen die französische Darstellungsweise richten zu wollen, welche aus einem ganz anderen Style hervorging. Ihre Erfolge verdankten die Italiener vielmehr, abgesehen von dem Umstande, daß man jetzt zum ersten Male derartige Intermezzi auf der Bühne der Großen Oper sah, ganz besonderen, vorläufig der Kunst fernliegenden Verhältnissen, die ihren Grund in dem allgemeinen Culturzustande der damaligen Pariser Gesellschaft hatten.

(Fortsetzung folgt.)

Beatrice und Benedict.

Komische Oper in zwei Acten.

Text (nach Shakespeare's „Viel Lärmen um Nichts“) und Musik von Hector Berlioz.

Zum ersten Male aufgeführt zur Einweihung des neuen Theaters in Baden-Baden, am 9. August 1862.

III.

Die Details der neuen Oper.

Bei den meisten Werken, die für uns von ausnahmsweisem Interesse sind, haben wir den Vorzug vor dem Publicum voraus, daß wir schon hinlänglich vorbereitet zur ersten Aufführung hinzutreten, indem wir entweder die Proben besuchten, oder die Partitur im Voraus studirten, oder mit dem Autor selbst in Betreff seines Werkes direct verkehrten. Haben wir nun bei diesen Vorstudien mehr oder weniger Alle die Erfahrung gemacht, daß gar Manches eines öfteren Hörens oder eines speciellen Studiums bedurfte, ehe es uns zum vollkommenen Verständniß gebracht wurde; daß die Intentionen des Componisten oft auch tiefer lagen, als bei erstmaligem Hören uns erscheinen wollte: so vermochten wir, wenn nun endlich der Tag der ersten Aufführung erschienen war, uns kaum mehr in

die Lage eines Publicums zurück zu versetzen, das von dem Werke noch nicht eine Zeile oder Note kannte, das, überdies zumeist aus Nichtmusikern bestehend, eben so wenig ein fleißig geübtes Talent der Orientirung, als eine besonders schnelle Auffassungsgabe oder ausnahmsweise thätige Phantasie besitzt, um das Gehörte sofort in allen Theilen quantitativ verarbeiten und qualitativ sich zurecht legen zu können.

Wir haben uns schon öfter gefragt, ob wir denn nicht ungerecht gegen ein Publicum waren, wenn es (seine Unparteilichkeit und Vorurtheilslosigkeit natürlich vorausgesetzt) durch seine Haltung bewies, daß es ein neues Werk nicht verstehe, während es uns ergriff, vielleicht entzückte. Das Nichtverstehen ist kein Vorwurf für Den, der eben nur als Laie sich gerirt, so wenig als das Nichtverstandenwerden bei erstmaligem Hören ein Fehler für ein bedeutendes Werk sein kann; nur das Nichtacceptirenwollen in Folge mangelnden Verständnisses, das Urtheilen oder gar Verurtheilen trotz oder vielmehr wegen des Nichtverstehens haben wir zurückzuweisen. Wir haben es dann sogar entschieden zu bekämpfen, wenn es, mit der hochweisen Miene pseudokritischer Weisheit auftretend, sich den Anschein des Verständnisses zu geben, und hohle Faselei oder gar böswillige Verketzerung als pythische Orakelsprüche an den Mann zu bringen sucht.

Aus diesen Gründen war es uns sogar einmal angenehm, an das neue Berlioz'sche Werk ausnahmsweise eben so unvorbereitet herantreten zu können, wie jeder andere Besucher des Theaters; diese Oper ohne jede vorhergehende Bekanntschaft mit Text oder Musik unmittelbar, frisch auf uns wirken zu lassen, und so zu erproben, ob die Berlioz'sche Musik denn wirklich so schwer zu verstehen sei, wie seine Gegner behaupten wollen. — Wir haben Nichts dergleichen finden können. Fremdartig mag die Musik auf Solche wirken, denen Berlioz' Empfindungsweise überhaupt noch fremd ist, aber unverständlich keineswegs. — Was heißt überhaupt unverständlich? Von wem wird denn verlangt, daß er beim erstmaligen Hören schon alle Feinheiten verstehen, allen Nuancen folgen soll, daß er gleichsam die ganze Partitur vor Augen sieht? Es genügt zunächst, wenn das Publicum von jedem Satze, jeder Scene den Totaleindruck empfängt, den der Componist hervorrufen wollte; wenn es seine Absicht im Großen und Ganzen begreift und die Phantasie willig dahin führen läßt, wohin der producirende Künstler sie geführt haben will. — Und dies hat hier Berlioz erreicht. Denn den trockenen Humor Benedicts, die graziösen Feinheiten Beatrices, die zarte Schwärmerei Heros, die derbe Komik Somarones allgemein faßlich zu charakterisiren, ja sogar ohne Weiteres in sympathische Beziehungen mit ihnen zu versetzen, ist ihm so trefflich gelungen, daß das Publicum in Baden (und wäre es auch nur instinctiv geschehen) sofort seine Lieblinge sich heraussuchte und überhaupt ein so richtiges Urtheil zeigte, daß wir sogar davon überrascht waren. Allerdings ist dabei nicht zu vergessen, daß (wie wir schon früher erwähnten) dieses Publicum ein ausnahmsweise gebildetes und dem Componisten der großen Mehrheit nach günstig gestimmtes war. Das gehört aber zu jedem Erfolg! Das Kunststück, einem ungebildeten und mißgestimmten Publicum gegenüber Erfolge um jeden Preis zu erzwingen, ist ein Geheimniß der — Charlatans!

Die Ouverture ist wol die schwächste, die Berlioz je geschrieben hat. Daß man sie im Einzelnen nicht verstehen kann, ohne die Oper zu kennen (weil ihre Motive derselben entnommen sind), ist ein Schicksal, das sie mit den meisten Opernouverturen theilt; aber diese Motive, die in der Oper selbst ihre ganz geeignete und wirksame Stelle finden, sind nicht bedeutend genug, um, von Text und Situation abgetrennt, auch an und für sich, poetisch oder specifisch musikalisch betrachtet, durchgreifend wirken zu können. Den Einleitungssatz nehmen wir davon aus; er besteht aus einem kurzen Allegro im $^3/_8$ Tact von einem so mannigfaltigen und graziösen rhythmischen Reiz, wie er Berlioz in ganz außergewöhnlichem Grade, ja wir möchten behaupten, einzig zu Gebote steht. Es liegt in dieser, höchstens aus 32 Tacten bestehenden Introduction zugleich ein so köstlicher Humor, daß wir hierdurch sofort in die Stimmung der Oper versetzt werden — offenbar ein kleines Meisterstück. Aber erst im Finale des zweiten Actes erfahren wir, was dieses neckische Spiel eigentlich zu bedeuten hat; es ist die instrumentale Unterlage zu dem Schlußduett der glücklich vereinigten Humoristen des Stückes, Beatrice und Benedict:

„L'amour est un flambeau,
„L'amour est une flamme,
„Un feu follet, qui vient —
„On ne sait d'où".*)

Hierauf folgt (noch immer zur Einleitung gehörend) ein schön empfundenes, lang und tief athmendes Andante, der Ausdruck der endlich besiegten und liebesiechen Beatrice, — wie wir gleichfalls erst im zweiten Acte erfahren, wo dasselbe Motiv im Andante der großen Arie von Beatrice zu den Worten wieder erscheint:

„Il m'ent souvient! —
„Je ne puis m'expliquer
„L'étrange sentiment de tristesse alarmée,
„Qui de mon coeur vint s'emparer."**)

Hierauf tritt erst der eigentliche Allegrosatz der Ouverture ein, der sich aber nicht auf gleicher Höhe hält. Wir erkennen in dem $^4/_4$ alla breve eine thematische Umgestaltung des $^3/_8$ Motivs wieder, das in dieser neuen Form nicht mit gleicher Frische wirkt; der weitere Verlauf der Ouverture ist in formeller Hinsicht der gebräuchliche, nur daß das Andante im Mittelsatze nochmals auftritt und im Repetitonssatz die Combination zweier Motive erscheint, der sich ein brillantes Stretto anschließt. In diesem Bau im Großen und Ganzen erscheint uns der Componist der Cellini-Ouverture wieder, nur daß letztere von weit bedeutenderem Inhalt ist.

Als der Vorhang sich erhebt, sehen wir das Volk von Messina freudig erregt in den Garten des Gouverneurs Leonato eintreten. Der Sieg über die Mauren ist entschieden, das ruhmbedeckte Heer wird zurückerwartet, der Chor singt ein „Victoria" (Nr. 1 Bdur): ein kräftiges Introductionsstück von guter Wirkung, aber ohne hervorragende Bedeutung. Hieran schließt sich der Dialog zwischen den im Garten Versammelten: Leonato, Hero (seine Tochter) und Beatrice (seine Nichte), und den später eintretenden Siegesboten. Dieser Dialog entspricht fast wörtlich dem ersten Theile der Scene 1, Act I. bei Shakespeare; er wird von dem ungeduldigen

---

*) In nicht wörtlich genauer, aber rhythmisch zutreffender Uebersetzung:

„Die Liebe flackert empor,
„Liebe brennt wie ein Feuer,
„Ein Irrlicht ists, das kommt —
„Wer weiß woher?"

**) „Er denkt an mich! —
„Nicht vermag ichs, zu deuten
„Das fremde Gefühl, das trüb und beengend
„Zum ersten Mal mein Herz ergreift."

Volke aufs Neue durch seinen Siegesgesang unterbrochen, dem sich aber dies Mal ein musikalisch höchst origineller Nationaltanz anschließt, eine „Sicilienne" (Nr. 2 Adur) von so eigenthümlicher Art, wie vermuthlich in Sicilien noch keine getanzt worden ist. Je weniger balletmäßig dieses Stück klingt, desto anziehender ist es für den Musiker.

Das Volk verläuft sich; Hero bleibt allein zurück in Erwartung ihres Geliebten, Claudio, der siegreich aus der Schlacht zurückkehrt. Sie singt eine Arie (Adur, Ddur, Nr. 3)

„Je vais le voir"

(Ich soll ihn sehn)

deren Bau sich von den gewöhnlichen Opernarien nicht unterscheidet. Auch die Erfindung ist nicht sehr bedeutend; der Charakter ist ein theils schwärmerischer, theils freudig erregter; das Stück wurde von Mlle. Monrose sehr gut gesungen, lebhaft applaudirt, und könnte unter Umständen eine der Lieblingsnummern der Oper werden, wenn auch nicht die unserige.

Unterdeß ist das Heer eingerückt; der General Don Pedro erscheint mit seinen Offizieren, darunter Claudio und Benedict. Leonato, Hero und Beatrice bewillkommnen sie. Warum Berlioz hier die passende Gelegenheit, einen Triumphmarsch anzubringen, nicht benutzt hat, ist uns nicht klar geworden. Das Heer wird zwar nicht sichtbar, sondern nur seine Befehlshaber, wie dies auf der kleinen Bühne nicht anders möglich war; die in einiger Entfernung vorüber marschirenden Soldaten waren aber scenisch sehr gut anzunehmen, und hätten musikalisch sicher eine treffliche Wirkung hervorgebracht, namentlich wenn Berlioz den Marsch mit dem Triumphgesang des Volkes (gleichfalls hinter der Scene) combinirt hätte. — Der Componist hat diese Wirkung verschmäht; mit der Erscheinung der Offiziere tritt der Dialog wieder ein, sich abermals an Shakespeare anlehnend. Das witzige Wortgefecht zwischen Beatrice und Benedict beginnt; nach den Worten Benedicts:

„Wie, mein Fräulein Berachtung! Lebt Ihr auch noch?"

geht der Dialog in ein Duett über (Nr. 4, Edur)

„Comment le dédain pourrait-il mourir?"

(Wie könnte Verachtung wol sterben?)

in welchem wir den Berlioz des „Cellini" mit Freuden zum ersten Male ganz wieder erkannten. Dieses Duett ist ein reizendes Stück, voller Lebendigkeit, Geist und Humor; es wurde von Mad. Charton-Demeur und Montaubry (einem Spieltenor, den man kaum genug loben kann, da er den makellosen Sänger, vollendeten Musiker und fein komischen Darsteller in sich vereinigt, und mit Roger in seiner besten Zeit zu vergleichen ist) in höchster Vollkommenheit gesungen, und vom Publicum nach Verdienst durch den lebhaftesten Beifall ausgezeichnet. Das Duett ist schwer und verlangt vollkommen gebildete Sänger, wird aber mit diesen seine Wirkung auch nirgends verfehlen.

Beatrice entfernt sich; Benedict wird von Claudio und Don Pedro zurückgehalten. Ein Fest zur bevorstehenden Hochzeit von Claudio und Hero wird verabredet; der Freund fordert Benedict auf, an seinem Glück sich ein Beispiel zu nehmen und baldigst in den Ehestand nachzufolgen. Es entspinnt sich hieraus ein Männerterzett (Nr. 5, Gdur, Hmoll), das mit den Worten Benedicts beginnt:

„Me marier? Dieu me pardonne!"

(Ich Ehemann? Gott soll mich bewahren!)

für uns ein Glanzpunct der Oper. Eben so mannigfaltig im Charakter, als breit in der Anlage und frei in der Form, dabei größtentheils declamatorisch gehalten, übertrifft es an Humor noch das vorhergehende Duett, ist in der Entwickelung und Steigerung äußerst glücklich getroffen. Es hat drei kleine Ensemblesätze, welche durch den lebendigsten musikalischen Dialog sehr wirksam aus einander gehalten werden; das musikalisch-declamatorische Princip tritt hier mehr, als in irgend einem anderen Theile der Oper in seine vollen Rechte ein. Wahrscheinlich ist dies der Grund, weshalb dieses meisterhafte Terzett dem an abgerundete musikalische Sätze gewöhnten französischen Publicum weniger, den durchgebildeten Musikern aber um so mehr gefallen hat.

Im Verlaufe des Terzetts (dessen poetischer Gedankeninhalt dem Schluß von Scene 1, Act I. bei Shakespeare entspricht) erklärt Benedict, daß, wenn er sich je verheirathen würde, man ein Aushängeschild vor ihm her tragen dürfe, auf dem die Worte ständen:

„Hier ist zu sehn: Benedict, der Ehemann!"

Die Freunde merken sich das und beschließen, nachdem Benedict sie spöttisch verlassen hat, Alles aufzubieten, um den Ehescheuen in Beatrice verliebt zu machen und Beide, die so trefflich zusammen passen, mit einander zu verheirathen. Unterdeß beginnen die Vorbereitungen zum Feste; die Freunde machen den Sängern und Musikern Platz, welche eine Generalprobe zur Hochzeitscantate im Garten abhalten.

Hier folgt eine Scene voll drastischer Komik, in welcher Berlioz seinem Herzen einmal Luft gemacht und sich als Operndichter mit treffender Ironie für den Aerger und die Plagen revanchirt hat, die er als Componist und Dirigent so oft zu erdulden hatte. Wollte man nach Reminiscenzen jagen, so könnte man in dieser Scene eine verbesserte Copie der Cantatenprobe in „Zar und Zimmermann" herausklügeln. Doch sind wir überzeugt, daß Berlioz die Lortzing'sche Oper gar nicht kennt; überdies ist zwischen beiden Scenen genau derselbe Unterschied, wie zwischen Berlioz und Lortzing als Componisten. Die Veranlassung zu dieser Episode hat ganz direct Shakespeare selbst gegeben. Schon in der 2. Scene des I. Actes fragt Leonato nach der Hochzeitsmusik und erhält die Antwort, daß sein Neffe „sich sehr viel damit zu thun mache". In der 3. Scene des II. Actes wird dann im Garten, vor Don Pedro, Leonato und Claudio, eine Art von Probe gehalten; Balthasar kommt mit Musik und singt ein Liebeslied, welches „Claudio so gefällt, daß er wünscht, Balthasar möge zum Abend eine recht ausgesuchte Musik unter Heros Fenster spielen lassen".

Nach diesen Andeutungen hat Berlioz seine Episode ausgeführt. Der Capellmeister Somarone (Prilleux, ein trefflicher Baß-Buffo, mit einer eigenthümlich trockenen, aber sehr wirksamen Komik) hat ein Hochzeitsgedicht componirt, dessen Text schon grotesk genug ist:

„Mourez, tendres époux,
„Que le bonheur enivre!
„Mourez, pourquoi survivre
„A des instants si doux!" *)

Die Musik ist es aber noch mehr; sie ist in Form einer gelehrten Doppelfuge componirt. Somarone erklärt den An-

*) „O sterbt, ihr holden Gatten,
„Von Liebe ganz berauscht!
„Ihr dürft nicht überleben
„Der Stunde höchstes Glück!"

wesenden, warum: „Das Wort Fuge kommt her von fuga, Flucht; ich habe deshalb eine Fuge mit zwei Subjecten gewählt, um das junge Ehepaar an die Flucht der Zeiten zu erinnern! Beide Subjecte haben einen ganz verschiedenen Charakter, das eine lacht, das andere weint — Tod und Leben — Alles ist darin!" — Also eine Fuge mit Programm! — Welche Malice Berlioz von jeher auf die Fugen gehabt, ist bekannt; im „Faust" läßt er die betrunkenen Studenten in Auerbachs Keller ein Fugato auf „Amen" singen, und wir sind, nach den Explicationen Somarones, fast versucht, anzunehmen, daß Berlioz seinen Einleitungssatz zur „Flucht nach Egypten" auch nur deshalb „fugirt" hat, weil er die „Flucht" — ironisch schildern wollte.*) — Berlioz erzählte mir mit Lachen, daß ein jetzt in Paris lebender deutscher Contrapunctist diese durchaus correcte Fuge für das beste Stück in seiner Oper erklärt, die Ironie also gar nicht gemerkt habe!

Die komischen Details während dieser Fugenprobe sind aus dem Leben gegriffen. Die Chorsänger kehren dem Dirigenten zuerst den Rücken zu und können seinen Tactstock natürlich nicht sehen; die eine Oboe stimmt in A, die andere in As; Beide blasen zusammen und „könnten die Ohren eines Esels zerreißen", wie Somarone sich ausdrückt. „Und mit dieser Normalstimmung haben sie gestern meine Serenade gespielt!" Sodann hält Somarone folgende „Rede" an die Mitwirkenden: „Meine Damen und Herren! Die Composition, welche Sie jetzt auszuführen die Ehre haben, ist — ein Meisterwerk! Fangen wir an." — Man erzählt sich, daß Spontini eine ähnliche Anrede an das Orchester in Berlin, vor der Generalprobe einer seiner Opern, gehalten haben soll! — Nachdem die Cantate das erste Mal durchgesungen ist, beginnt der Capellmeister, in seine Partitur hinein zu corrigiren. Er schreibt in aller Eile für die erste Oboe noch einen Figurationssatz hinzu, den er zuerst allein probiren läßt. Er ist mit zopfigen Vorschlägen, Pralltrillern ꝛc. verziert, bewegt sich in den schreiendsten Lagen und schließt auf dem dreigestrichenen d, wo der Ton natürlich umschlägt! Die bekannten „naiven" Figurationen gewisser Kirchencomponisten des vorigen Jahrhunderts werden dadurch entsprechend charakterisirt, — leider sind diese und andere Witze zu „musikalisch", um vom Publicum gehörig verstanden werden zu können.

Während dieser Scene haben sich die drei gegen Benedicts Junggesellenstand Verschworenen wieder eingefunden; er selbst hält sich im Gebüsch versteckt. Nachdem der Capellmeister mit seinen Leuten vom Gouverneur entlassen ist, beginnt der Dialog zwischen Don Pedro, Claudio und Leonato, der sich auch bei Shakespeare unmittelbar an die Musikprobe anschließt (Act II, Scene 3). Verabredetermaßen theilen sich die Freunde die Entdeckung mit, daß Beatrice sterblich in Benedict verliebt sei, daß diese aber Alles aufbiete, um ihre Neigung zu verbergen. Benedict hört Alles; als man ihn hierauf absichtlich allein läßt, kommt er aus seinem Versteck hervor und giebt seinen Entschluß zu erkennen, Beatrice zu erhören. Er fängt schon an, einige Liebe zu verspüren, und begeistert sich mehr und mehr für seine schöne Spröde. Dies geschieht in einem Rondo (Nr. 7, Gdur) von vieler Lebendigkeit:

„Oui, je vais l'aimer, mon coeur me l'annonce"
(Ich werde sie lieben, mein Herz sagt es mir)

das sich aber doch nicht ganz auf der Höhe der vorigen Nummern hält, und deshalb an dieser Stelle weniger Wirkung machte, als die vortreffliche Interpretation Montaubry's verdient hätte.

Um so schlagender wirkte die folgende Scene, deren Situation von Berlioz frei erfunden ist. Es ist Nacht geworden; Hero, am Vorabende ihres Hochzeitsfestes, hat die lärmende Gesellschaft verlassen, um sich mit ihrer Vertrauten (Mad. Geoffroy) im Parke zu ergehen, und in der Stille der Nacht ihr mächtig bewegtes Herz zu beruhigen. Aus ihrem Gespräch erfährt man zugleich, daß Beide, Beatrice gegenüber, dieselbe Rolle übernommen haben, welche die beiden Freunde soeben mit Benedict durchführten. Auch Beatrice wurde durch ein Gespräch, das man sie absichtlich belauschen ließ, von Benedicts hoffnungsloser Liebe unterrichtet, und die Verschworenen sind auch hier ihres Erfolges sicher. Shakespeare hat diese Scene (Act III, Scene 1) gleichfalls auf die Bühne gebracht; Berlioz läßt sie (um die musikalische Parallele zu vermeiden) nur kurz erzählen, und schließt hieran ein reizendes Duett, ein „Notturno" (Nr. 8, Cis moll, Edur), welches das Publicum in Enthusiasmus versetzte:

„Nuit paisible et séreine"
(Nacht des Friedens und der Wonne)

Der Text schildert in poetischer Sprache die Reize der Natur, wie sie sich vor den Augen einer liebenden Braut entfalten, die in Erwartung ihres Glückes still erbebt. Der Charakter der Musik ist ein liebeathmender, schwärmerischer, nur sanft bewegter, und durchaus lyrischer Natur. Das Duett ist strophisch componirt und in Liedform gehalten; die beiden Strophen rahmen einen entsprechenden Mittelsatz ein; die Coda wird durch ein Orchesternachspiel gebildet. Die Instrumentation ist äußerst zart, aber von unbeschreiblichem Reiz; das Duett machte solches Glück, daß es bei beiden Vorstellungen da capo verlangt wurde. Am Clavier kann es keine gleichgroße Wirkung machen, da die Instrumentation, wie immer bei Berlioz, organisch mitwirkt; selbst im Concertsaal mit Orchester gesungen, könnten wir kaum einen ähnlichen Effect erwarten, weil die Situation für die Bühne gedacht ist, uns in die musikalische Stimmung sofort versetzt und dieselbe zugleich erhöhen hilft. — Rosen zerpflückend, sanft an einander geschmiegt, wandeln die beiden Mädchen beim Ritornell sehnsüchtig in der stillen Mondnacht weiter durch den verschwiegenen Park — und der Vorhang sinkt; der erste Act ist zu Ende. — Dieses Finale war eben so überraschend, als durch den Contrast gegen die früheren Scenen mächtig wirkend. Das Publicum tobte förmlich vor Entzücken; die Sängerinnen und der Componist wurden stürmisch gerufen, mit Blumen geworfen — das Glück der Oper war entschieden! — So verschieden auch sonst die Urtheile über die Oper sein mochten: über das Notturno war nur eine Stimme; seine zarte Innerlichkeit und ächte Poesie hatte Alle gleich bezaubert.

Der zweite Act hat (leider) keine Instrumental-Introduction. Sie hätte nur festlicher Art sein können, eine Hochzeitsmusik (aber nicht im Style Somarones); denn als der Vorhang aufgeht, sehen wir uns mitten in das Banquet versetzt, welches der Gouverneur von Messina der Vermählung seiner Tochter zu Ehren veranstaltet. — Berlioz war tactvoll genug, uns hier keine Speise- und Trinkscene (womöglich mit Ballet) à la „Hugenotten" erster Act zu reproduciren; er nimmt

*) An anderen Stellen dagegen verbindet Berlioz sehr charakteristische Fugatos mit den ernsthaftesten Absichten: so im „Cellini", wo der Vater die Tochter vergeblich sucht; in der Introduction zu „Romeo und Julie", wo der Tumult und Kampf der feindlichen Parteien geschildert wird; beim Leichenzug der Julie, einem durchaus kirchlich gehaltenen Stück, ꝛc. R. P.

das unvermeidliche Festessen hinter der Scene an, und zwar so, daß rechts die „Herrschaften", links die „Musikanten" gespeist werden. Die Bühne selbst ist leer und wird nur durch hin- und herlaufende Diener belebt, welche eine komische Scene im Shakespeare'schen Genre aufführen, während die durstigen „Cantores" im Vorzimmer immer verzweifelter nach „Wein, Wein!" schreien.

Als endlich der ersehnte Korb mit „Syrakuser und Marsalla" glücklich hinter den Coulissen angekommen ist, erhebt sich dort ein gewaltiger Lärm. Man verlangt stürmisch (Alles noch hinter der Scene), daß Somarone ein Loblied auf den Syrakuser „improvisire". Er läßt sich auch erbitten, wenn der Chor ihn „mit allen vorhandenen Instrumenten" begleiten wolle. Wir erhalten so die originellste Instrumentation, die jemals zu einem Trinkliede geschrieben wurde: Guitarre, Trompeten und Tambourins — beim Ritornell noch Gläserklirren und Tischklopfen — eine etwas wüste, aber höchst originelle Scene, die uns das Bild eines Trinkgelages in optima forma, getreu nach der Natur, und trotzdem nicht in abstoßender Weise wiederspiegelt, weil wir den Vorgang nur hören, nicht sehen — die Phantasie also beliebigen Spielraum hat. Eben so originell, wie die Instrumentation, sind die Melodie und namentlich der Rhythmus, in dessen meisterhafter Behandlung Berlioz nun einmal unvergleichlich dasteht.

Als das Baßsolo Somarones mit Chorrefrain (Nr. 9, Emoll, Gdur) hinter der Scene beendet ist, zieht die Tischgesellschaft den bereits stark taumelnden Capellmeister auf die Bühne und verlangt ein zweites Couplet. Nach einigen vergeblichen Versuchen, seine Gedanken zu sammeln, muß er davon abstehen, und der ganze Chor wiederholt das erste Couplet, dies Mal aber vierstimmig und (nunmehr ohne Tischlärm) von reinerer und noblerer Wirkung — ein prächtiges Stück, das uns mit dem hundert Mal schon dagewesenen Trinkliedercultus der Operncomponisten aussöhnte.

Die lärmende Gesellschaft verläuft sich in den Garten, den Capellmeister mit sich schleppend; ihre Stimmen verhallen in der Ferne. Die Bühne ist wieder leer. Ein Agitato des Orchesters versetzt uns in ernstere Stimmung: Beatrice tritt leidenschaftlich auf. Sie hat die Gesellschaft verlassen, um die Erregtheit ihres Innern zu verbergen; sie weiß jetzt, daß Benedict sie liebt, und wagt sich selbst kaum zu gestehen, daß sie seine Neigung erwiedert. Dies giebt dem Componisten Gelegenheit zu einer großen, im breitesten Style angelegten Arie mit Recitativ, Andante und Allegro, eine der schönsten Nummern der Oper, im nobelsten Style und dabei doch sehr brillant — ein dankbares Concertstück. Das Andante (Esdur)

„Il m'en souvient"

hat das schön empfundene Motiv, dessen wir schon bei der Ouverture gedachten; das Allegro

„Je l'aime donc?"
(So lieb ich ihn?)

ist feurig, colorirt und giebt der Sängerin Gelegenheit, ihre ganze Kunst zu entfalten. Mad. Charton-Demeur sang die Arie brillant und erhob sie zum Gipfelpunct des zweiten Actes. Anhaltender Beifall, Hervorruf und Blumenwerfen zeigten, daß das Publicum ihre und des Componisten Verdienste zu würdigen wußte.

Als sie abgehen will, tritt ihr Benedict entgegen.*) In einem Dialog — in welchem sie sich gegenseitig beobachten, ihre Liebe zu verbergen suchen und doch verrathen — verwirren sich Beide so, daß sie schließlich beschämt das Weite suchen wollen, aber von den auf allen Seiten eintretenden Gästen zurückgehalten werden. Ein Ensemblestück, das einzige größere in der ganzen Oper, und zugleich der Anfang des Finale, beginnt mit einem kurzen Hochzeitsmarsch, dem ein feierliches Sextett mit Chor (Gdur) folgt. Hero und Claudio schwören sich ewige Treue, die Unterzeichnung des Ehecontractes wird vollzogen. — Wir halten es für sehr tactvoll, daß Berlioz hier dem Beispiel Shakespeare's nicht gefolgt ist und die Trauung nicht vor dem Altar, mit Priester und Segensspruch vollziehen läßt, was stets eine das feinere Gefühl verletzende Wirkung hervorbringen muß, — wie er denn überhaupt im zweiten Act sich weit mehr, als im ersten, von Shakespeare emancipirt hat, und nur nach den Gedankengang ganz allgemein festgehalten hat. —

Nachdem Hero und Claudio unterzeichnet haben, wird ein zweiter Contract vom Notar vorgelegt, der bestellt sei, er wisse nicht, für Wen? — Hierauf folgt die hübsche Scene (Shakespeare Act V, Scene 4):

Benedict (zu Beatrice).
„Liebt Ihr mich?"
Beatrice:
„Nein, weiter nicht, als billig." (U. s. f.)

— ihr letztes Wortgefecht, welches dadurch abgeschnitten wird, daß die beiderseitigen Freunde durch verschiedene Liebeszeichen, die zu Verräthern werden, Beide zum Geständniß zwingen. Kaum ist der Friede mit Unterzeichnung des zweiten Contractes geschlossen und besiegelt, so marschirt Somarone feierlich mit seinen Musikern (dies Mal verstärkt durch eine große Trommel) im Hintergrunde auf. Vier Sänger tragen Stangen mit Schildern, deren Inschriften noch verborgen sind. Eine gravitätische Entrada, gewichtige Schläge auf die große Trommel, die Schilder wenden sich, eins nach dem andern, und Alle lesen und singen in schauerlichem Gmoll:

„Hier — ist zu sehn — Benedict — der Ehemann!"

Benedict hat seine Wette verloren und muß sich den Spott der Anderen nun gefallen lassen. Indeß tröstet er sich schnell, faßt seine Beatrice an der Hand, und Beide singen das reizende „Scherzo" (Gdur), das wir schon aus der Ouverture kennen:

„L'amour est un flambeau" etc.

dessen kecke Wendungen, bei der graziösesten Haltung, der Oper einen sehr glücklichen Abschluß geben. Der Chor antwortet in gleichem Styl, auf das Heiterste. — Diese Schlußnummer fand den lebhaftesten Beifall. Als der Vorhang gefallen war, wurden die Hauptdarsteller und der Componist gebührend gerufen. Berlioz erschien aber nicht auf der Bühne, sondern verbeugte sich (wie auch nach dem ersten Acte) nur von seinem Pulte aus.

Die Oper hat in Baden ein festes Terrain gewonnen; sie wird in nächster Saison (im August) dort wiederholt und soll auch, wie wir hören, in dem neu eröffneten „Theatre

*) Anmerkung. Vor dieser Scene, unmittelbar nach der großen Arie, hat Berlioz jetzt (wie er mir kürzlich aus Paris schrieb) noch ein Terzett zwischen Beatrice, Hero und Ursula eingefügt, ein Gegenstück zu dem Männerterzett im ersten Act, worin die beiden Mädchen, als sie ihre List gelungen sehen, Beatrice necken und zum Liebesgeständniß zwingen wollen. — Hieran schließt sich noch ein Hochzeitschor hinter der Scene. — Diese Erweiterungen werden jedenfalls sehr günstig wirken, da der zweite Act zu kurz im Vergleich zum ersten, und relativ auch von geringerer Bedeutung war. R. P.

lyrique" in Paris gegeben werden. In der Hoffnung, ihr bald auch in Deutschland zu begegnen, schließen wir für jetzt mit der Nachricht, daß der Clavierauszug in wenig Wochen in Paris erscheinen und allen sich dafür Interessirenden Gelegenheit geben wird, das Werk, über welches wir hier leider nur flüchtig unser Urtheil niederlegen konnten, selbst zu prüfen.

R. Pohl.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Am 27. September ging am hiesigen Stadttheater der „Fliegende Holländer" von R. Wagner zum ersten Male über die Bretter und erlebte seit dieser Zeit eine beträchtliche Anzahl von Wiederholungen, die stets ein zahlreiches und dankbares Publicum fanden. Die Aufführung giebt aber auch ein erfreuliches Zeugniß davon, welch achtungswerthe Resultate guter Wille und Fleiß liefern können, und athmet im Ganzen Schwung und Feuer. Vor Allen gebührt die wärmste Anerkennung dem Capell-M. Riccius, der mit ersichtlicher Begeisterung und Pietät das Werk einstudirt hat. Nur manche der langsamen Tempi hätten wir noch langsamer gewünscht, da es Thatsache, daß Wagner seine Andantes, Adagios u. s. w. viel langsamer nimmt, als es bei anderen Dirigenten in der Regel üblich ist; hier wäre vor Allem die kurze Phrase in der großen Arie des ersten Actes „Dich frage ich, gepriesner Engel Gottes" zu nennen, die durch ein wesentlich langsameres, möglichst getragenes Tempo überraschend an Wirkung gewinnt und erst so den in der leidenschaftlichen Situation ästhetisch bedingten Ruhepunct repräsentirt. Im Uebrigen sind die Tempi fast durchweg mit feinem Verständniß richtig getroffen. — Hr. und Frau Rübsamen leisten in den Hauptpartien, Holländer und Senta, sehr Anerkennenswerthes. Vortreffliche Mittel unterstützen hier die Wiedergabe einer sehr verständigen und lebendig-feurigen Auffassung, die in dem großen Duett des zweiten Actes gipfelt und den genannten Künstlern stets den stürmischsten Hervorruf einträgt. Auch in den übrigen Partien (Erik — Hr. Bachmann, Daland — Hr. Offenbach, Steuermann — Hr. Jungmann) wird mehr oder weniger Gelungenes geleistet. — Zu glänzender Ausstattung bietet sich im „Holländer" keine Gelegenheit, doch ist die Scenirung als eine durchweg anständige zu bezeichnen. — Die ganze Aufführung läßt deutlich erkennen, daß Dirigent und Mitwirkende mit Fleiß und Liebe an ihre Aufgabe herangetreten sind, und so ist auch der Eindruck ein in jeder Weise sehr vortheilhafter.

Leipzig. Die früher beim Redacteur d. Bl. an den Sonntagnachmittagen stattgehabten, musikalischen Vereinigungen sind in diesem Winter wieder aufgenommen worden und finden dies Mal abwechselnd bei den HH. Musik-Dir. Blaßmann, Jul. Schuberth und dem Obengenannten statt. Wir theilen im Nachfolgenden die Compositionen mit, welche bei dieser Gelegenheit bis jetzt zum Vortrag gelangten. Das Trio Nr. 1 für Pianoforte, Violine und Violoncell von Woldemar Bargiel (ausgeführt von den HH. Polko, Concert-M. Ritter aus Schwerin und Grünwald, Violoncellist aus Pest) erwies sich als ein gesundes, zum Theil kräftiges Musikstück, indeß nicht so bedeutend wie sein zweites Trio. Auch das Trio in Fis moll von C. Franck wurde von den HH. Polko (einem Verwandten der bekannten Schriftstellerin Elise Polko), Ritter und Grünwald vorgeführt. Dieses prächtige Werk gehört, obgleich es schon vor ziemlich 18 Jahren entstand, der neueren Musikrichtung an und ist von den im Stiche erschienenen Trios noch nicht einmal das hervorragendste. Wir können hierbei unsere Verwunderung nicht verhehlen, daß dieselben noch so wenig bekannt geworden sind, um so mehr, da man sie sehr dankbar nennen muß, was vorzüglich vom Clavierpart gilt. Aber auch die Streichinstrumente sind interessant und dankbar, obgleich ziemlich schwierig gehalten; kurz die Mühe des Einstudirens lohnt sich reichlich. Schon vor mehreren Jahren wurde in d. Bl. die Aufmerksamkeit auf diese Trios gelenkt; wir können nicht umhin, von Neuem auf sie hinzuweisen. — Hr. Blaßmann spielte Phantasie (Op. 17) von R. Schumann und Polonaise (nachgelassenes Werk) von Chopin; Hr. Grünwald Concert für Violoncell von Goltermann und mit Hrn. Polko ein Duo von J. Raff. — Die Frls. Wigand und Lessiak sangen Duetten von A. Rubinstein und R. Schumann, Frl. Elvira Berghaus „Die Zigeuner" von Liszt. Letztere trug auch zwei Lieder von F. Dräseke vor, und zwar mit solcher Innigkeit, daß der Eindruck ein unverkennbar großer war und Manche sich verwunderten, den ihnen als widerhaarig bekannten, knorrigen Dräseke von solch herzlicher Seite kennen zu lernen. Daß die Lieder schwer singbar sind, vergaß man bei diesem Vortrage in der That. Frl. Lina Meyer aus Regensburg sang einige der (soeben bei Fr. Hofmeister in Leipzig neu erschienenen) Lieder von A. Winterberger mit sehr sympathischer Stimme. — Frau Franziska Ritter geb. Wagner aus Schwerin sprach Lenau's Ballade „Der traurige Mönch", melodramatisch bearbeitet von Liszt (Mscr.), und „Die Geisterstunde", Ballade von C. v. Pawloff, mit melodramatischer Clavierbegleitung von Alex. Ritter. Frau Ritter hat wiederholt, privatim wie öffentlich, dargethan, daß sie für dieses Genre ein ungewöhnliches Darstellungstalent besitzt. Ihr Sprachorgan ist außerordentlich modulationsfähig und ihre Auffassung eine so fein durchdachte und geistreiche, daß ihre declamatorischen Vorträge stets einen erhebenden Genuß bereiten und einen tiefen Eindruck hinterlassen. Die Musik von Ritter hat den Ton gut getroffen, und Hr. Polko brachte dieselbe mit rühmenswerther Delicatesse und tactvoller Unterordnung unter die Declamation zu Gehör. E. B.

Leipzig. Die zweite Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses am 29. v. Mts. bot folgendes Programm: Streichquartett in Ddur von Mendelssohn-Bartholdy (vorgetragen von den HH. Concert-M. Dreyschock, Röntgen, Concert-M. David und Krumbholz); Sonate, Adur, Op. 6, für Pianoforte und Violine von Niels W. Gade (vorgetragen von den HH. Capell-M. Reinecke und Dreyschock); Quintett für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncells von F. Schubert (vorgetragen von den HH. Dreyschock, Röntgen, David, Krumbholz und Pester. — Wir waren verhindert, dieser Soirée beizuwohnen.

Leipzig. Am 1. December feierte der Richard Müller'sche Gesangverein — für gemischten Chor — im großen Saale des Hôtel de Pologne sein diesjähriges Stiftungsfest. Das Programm brachte im ersten Theile ein Bruchstück aus einer Composition von dem Vater Müller's (erster Theil aus dem Oratorium „Christus am Kreuze" von C. G. Müller), im zweiten Theile „Frühlingsbotschaft" von Niels W. Gade, Schlaflied der Zwerge aus „Sneewittchen" (Frauenchor) von Carl Reinecke, Zug der Frauen aus „Lohengrin" von Wagner, und den dritten Theil füllte ein Werk des Dirigenten, ein Phantasiegemälde „Die Lootsen" mit Declamation. Die Leistungen waren im Ganzen recht befriedigende.

Leipzig. Das achte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 4. December brachte uns den Schumann'schen „Faust". Es muß zuvörderst dankend hervorgehoben werden, daß man den früher begangenen, sehr bedenklichen Mißgriff: den ersten Theil des Werkes allein aufzuführen, wieder gut gemacht hat durch die endliche Vorführung des ganzen Werkes. Wir nennen die Vorführung des ersten Theiles einen Mißgriff, weil dieser der schwächste ist. Nur die Scene im Dome erhebt sich zu höherer Bedeutung, zu einer höheren, als wir früher derselben zugetraut haben. Insbesondere müssen wir auf einen sehr glücklichen Griff aufmerksam machen. Dieser besteht darin, daß Schumann das Dies irae nicht erklingen läßt, wie es der Situation gemäß im Dome etwa wirklich angestimmt werden könnte, sondern wie es sich in der erregten Phantasie Gretchens mit grauenvoller Gewalt darstellt. Im weiteren Fortgange erhebt sich das Werk zu immer größerer Bedeutung. Die Scene mit den vier grauen Weibern und der ganze dritte Theil bezeichnen den Höhepunct. Nur in dem doppelt componirten Chorus mysticus finden wir einen der bedauerlichsten Mißgriffe Schumann's. Nachdem der Chor in er-

habenen, weihevollen Tönen die Worte: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß" u. s. w. angestimmt hat, geht die Musik bei den Worten: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan" in ein geräuschvolles Allegro über, in dem wir nur eine Concession an den classischen „usus" erkennen, auf Kosten des dichterischen Momentes. Mit Eintritt dieses Allegros, das übrigens auch vom specifisch musikalischen Standpuncte aus betrachtet nichts Hervorragendes bietet, bekommt die weihevolle Stimmung des Hörers einen zu gewaltigen Stoß; er muß sich — er mag wollen oder nicht — erinnern, daß er eben nur im Concertsaale ist. — Das ganze Werk enthält nicht blos des Interessanten, sondern auch Hochbedeutenden viel. Freilich ist ebenso zu sagen, daß Vieles hätte uncomponirt bleiben müssen, weil es sich durchaus nicht für musikalische Behandlung eignet. Auf diese wenigen Bemerkungen müssen wir uns hier beschränken. Wir können dies um so eher, da wir früher (und zwar zuerst überhaupt) mehrere ausführliche Besprechungen gebracht, das Werk in die musikalische Welt eingeführt haben. — Die besten Gesangskräfte: Frau v. Milde und Hr. Stockhausen, waren für die Aufführung gewonnen. Außer diesen beiden Gästen, die durch treffliche poetische Wiedergabe ihrer Partien wahre Begeisterung erweckten, trugen die Träger der übrigen Solopartien, die Frls. Büschgens, Klingenberg, Lessiak, Frau Leo aus Berlin, und die HH. Rudolph, k. sächs. Hofopernsänger, Wallenreiter, großh. weimarischer Hofopernsänger, Dr. Langer, auf das Beste zum Gelingen des Ganzen bei. Ein paar verunglückte und verfrühte Einsätze kamen sowol bei dem Orchester als auch bei den Sängern vor; doch wäre es kleinlich, dergleichen besonders hervorheben zu wollen, bei einer Aufführung, die im Ganzen als wohlgelungen bezeichnet werden darf.

Leipzig. Am 6. d. Mts. veranstalteten Frau Clara Schumann und Hr. Julius Stockhausen eine gemeinschaftliche Soirée im Saale des Gewandhauses. Bedauerlicher Weise hatte das Programm nach seiner ersten in den Blättern veröffentlichten Feststellung eine Abänderung erfahren. Frau Schumann begann mit der Eismoll-Sonate von Beethoven, anstatt mit der angekündigten „Appassionata", und spielte im weiteren Verlaufe des Concertes anstatt der „Kreisleriana" Romanze, Andante und Novelette von R. Schumann. Der Vortrag der geschätzten Künstlerin, die außer den genannten Stücken noch Gavotte von Bach und Presto von Scarlatti zum Besten gab, machte dies Mal einen weniger bedeutenden Eindruck auf uns; eine gewisse Kälte und Nüchternheit des Vortrages war unverkennbar und wirkte nicht angenehm. Hr. Stockhausen trug den Liedercyklus „Dichterliebe" von R. Schumann vor. Wenn hier der Vortrag des ganzen Cyklus weniger gerechtfertigt erscheint, als z. B. bei den Schubert'schen „Müllerliedern", weil die einzelnen Gedichte hier nicht, wie dort, einen geistigen Zusammenhang haben; so ist es immerhin dankend aufzunehmen, weil dadurch manche kleinere Lieder mit zu Gehör gebracht werden, die, ihrer ganzen Beschaffenheit nach, einzeln wol kaum einen Platz auf Concertprogrammen finden dürften. Hr. Stockhausen steht als Liedersänger ohne Frage unerreicht da, allgemein anerkannt und bewundert ist seine technische Vollendung, wie auch die mustergültige, wahrhaft geniale Declamation. — Das Publicum spendete reichen Beifall, und Hr. Stockhausen hatte die Freundlichkeit, das stürmisch da capo verlangte „Ich grolle nicht" in unnachahmlicher Weise zu wiederholen.

Leipzig. Am 7. December veranstaltete das Joh. Zschocher'sche Musikinstitut im großen Saale der Buchhändlerbörse mit seinen Schülern und Schülerinnen eine Uebung im Vortrage von Solo- und Ensemblestücken. Da die große Aengstlichkeit der jungen Damen des Institutes, welche Gesangsunterricht haben, Hrn. Zschocher dies Mal nicht erlaubte, dieselben vor einem so zahlreichen Publicum singen zu lassen, so beschränkte sich das Programm auf Pianoforte- und Violinleistungen. Dieses brachte in Ensemblevorträgen Compositionen von Mozart, Cherubini, Clementi, Cramer, Thalberg, Schulhoff und Liszt (Arrangement des „Rakoczymarsches" für zwei Pianoforte, achthändig), welche recht brav executirt wurden. Was die Einzelleistungen der weiter Vorgeschrittenen betrifft, so erwiesen sich zwei junge Damen, von denen die Eine „Walzer" von Chopin, „Sylphide" von Ch. Mayer, die Andere „Praeludium und Fuge" (Cdur) von Seb. Bach und Nocturne von Chopin zu Gehör brachte, als die die Technik am Besten beherrschenden Zöglinge des Institutes. Auch die Auffassung gereichte Beiden zur Ehre. Die Violinpartieen — Sonate mit Violine von M. Hauptmann und Sonate (F moll erster Satz) von Seb. Bach — waren in guten Händen, namentlich wurde die Letztere mit besonderer Präcision und Reinheit des Tones vorgetragen.

Berlin. Die „Singakademie" führte unter Prof. Grell's Leitung mit der Liebig'schen Capelle am 23. November Seb. Bach's Cantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" und das „Requiem" von Cherubini auf. Bildet dieses bedeutende Werk eine durchgeistigte Association von Melodie und Harmonie in den Vocal- und Instrumentalsätzen, so packt es den Hörer, daß er nothgedrungen sein Innerstes bewegt und ergriffen fühlt. Wen sollte nicht hierbei ein Gefühl des Heiligen, Ewigen, Reinen überkommen? Die Ausführung war wirksam und gut. Die Stimmen der Solisten in der Bach'schen Cantate (Frl. Ranitz im Alt und Hr. Putsch im Baß) ertönten in lieblichen Vibrationen und in einfach schönen Accenten des Gefühles. — Am 25. fand im Saale des Englischen Hauses vor einem sehr zahlreichen Publicum die erste Soirée der HH. Concert-M. Zimmermann und Kammermusikus Jul. Stahlknecht für Kammermusik statt. Zur Aufführung kamen: Haydn's reizendes Bdur-Quartett Cah. 17 Nr. 1, Beethoven's gewaltiges Esdur-Quartett Op. 74 und eine Manuscript-Sonate für Pianoforte und Violoncell von W. Taubert. Letztere, ein ländliches Tongemälde in vier Sätzen, in welchem selbst eine allbekannte Bauerntanzmelodie in ihrer weiteren Durchführung ergötzlich wirkt, wurde vom Componisten und Hrn. Jul. Stahlknecht mit der feinsten Eleganz und der ausgebildetsten Technik sehr beifällig vorgetragen. Konnte uns auch an diesem Abende nicht durchweg die Stimmung der Quartettisten beim Spiele obengenannter Werke zusagen, so bewiesen doch die vier Mitglieder unserer königl. Capelle — außer den schon Genannten wirkten die HH. Rammelsberg (zweite Geige) und Richter (Bratsche) mit —, daß sie mit künstlerischer Auffassung nach einem einheitlichen Zusammenwirken strebten. Th. Rode.

Königsberg. Die „Musikalische Akademie" gab zu wohlthätigem Zweck ein sehr besuchtes Kirchenconcert im Dom, in welchem, außer einzelnen Chören und dem dritten Theile des Schneider'schen „Weltgerichts", auch eine Novität von Ad. Jensen zur Aufführung gelangte. Derselbe hatte für diese Gelegenheit eine Art von geistlicher symphonischer Dichtung für großes Orchester componirt und den „Gang nach Emmaus", wie die Bibel ihn im Evangelium des Lucas erzählt, zu Grunde gelegt. Das Werk ist tief empfunden und durchdacht, im Ausdrucke eigenartig und warm, üppig von Phantasie und ausgezeichnet in der Orchesterbehandlung. — Quartettsoiréen und Symphonieconcerte beginnen auch hier. Die „Akademie" führt Spohr's Oratorium „Des Heilands letzte Stunden" am Allerseelentage auf. —r.

Breslau. Am 10. v. Mts. fand die dritte Soirée des „Orchestervereins" statt und gab uns Gelegenheit, das bedeutende Violinspiel des Hrn. Dr. Damrosch im Beethoven'schen Concert und der Raff'schen „Liebesfee" zu bewundern. Der Vortrag des ersteren Werkes ist eine vorzügliche Leistung des Künstlers, und hat schon in früheren Jahren hier die allgemeinste Anerkennung gefunden. Neu waren uns die Cadenzen, welche Dr. Damrosch auf geistvolle Weise dem Concert eingefügt hatte und deren gewandte Bewältigung Zeugniß von seiner vollendeten Technik gaben. — Das Raff'sche Charakterstück für Violine mit Orchesterbegleitung „Die Liebesfee", hier zum ersten Mal gehört, ist ein hochpoetisches Werk und reich an geistvollen Combinationen wie interessanten harmonischen Wendungen. Eine fein gewählte Instrumentirung giebt dem Ganzen einen zarten, duftigen Charakter, macht aber auch dafür Anspruch auf die äußerste Sorgfalt seitens der Ausführenden, weshalb wir die Begleitung des Orchesters, welche das Werk in seiner poetischen Stimmung zur vollkommensten Geltung kommen ließ, zu den hervorragendsten Leistungen desselben zählen können. Die Leitung des Orchesters für beide Violinwerke hatte Hr. Heinrich Gottwald übernommen. Dr. Damrosch spielte seinen Theil mit innigem Gefühl und glänzender Technik und errang dem Werke und sich einen enthusiastischen Beifall. Von Orchesterwerken wurden die Ouverturen zu „Athalia" von Mendelssohn und „Aladdin" von Reinecke, sowie die Adur-Symphonie von Beethoven aufgeführt. — Die Ausführung war eine vortreffliche; besonders hervorzuheben ist aber die Wiedergabe der Symphonie, welche bis in die kleinsten Details mustergültig war. Das überaus zahlreich erschienene Publicum spendete nach jedem Satze stürmischen Applaus.

Eugen v. Blum.

Schulpforte. Das musikalische Leben in Schulpforte erhielt während der Sommermonate dadurch eine besondere Anregung, daß zwei in dem nahe gelegenen Kösen als Curgäste verweilende musikalisch gebildete Damen aus Breslau und Strelitz die Freundlichkeit hatten, bei einer Aufführung kirchlicher Tonwerke allhier mitzuwirken. Dieselben trugen bei dieser Gelegenheit mehrere Arien aus den Oratorien „Samson", „Paulus", „Elias" rc. mit Ausdruck und Sicherheit vor und verschafften dadurch der zahlreichen Versammlung einen erhebenden Genuß. Sodann hatte der die Aufführungen leitende Musik-

Dir. Seiffert mehrere geistliche Tonstücke von Beethoven, Berner, Mendelssohn ꝛc. auf das Programm gestellt, welche von dem hiesigen Gesangvereine zur allgemeinen Befriedigung ausgeführt wurden. — Schließlich sei noch erwähnt, daß bei der Wiederkehr des 18. October in der Pforte der alljährliche Festact stattfand, wobei die immer eindringlichen Lieder Th. Körner's „Vater ich rufe dich" und „Lützows wilde Jagd" nicht fehlten. Dieselben wurden von dem Sängerchor nebst einem sich würdig anschließenden vierstimmigen Liede von C. Seiffert: „Die Else von Wesel" (welche gewissermaßen als Vorkämpfer fielen) gesungen, auch noch das „Trostlied" von Arndt mit eingeschaltet. x.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Louis Schubert in Dresden concertirte in neuerer Zeit mit seiner Gattin, der Sängerin Frau Johanna Schubert, in etlichen Provinzialstädten Sachsens, z. B. in Freiberg und Bautzen; derselbe spielte u. A. auch ein Violinconcert eigener Composition.

Heute können wir die Hrn. Wachtel wegen seines Contractbruches auferlegte Buße unseren Lesern verrathen, und wir thun es, obgleich dadurch dem Gnadenacte aller poetischer Zauber geraubt wird. Einzig und allein die an die Intendanz der Casseler Hofbühne eingesandten 3000 Thaler haben die veränderte Situation herbeigeführt. Aber Hr. Wachtel wird sich zu trösten und zu entschädigen wissen; so offerirte ihm eben der Breslauer Theaterdirector Schwemer für ein sechsmonatliches Gastspiel die Summe von 10,000 Thalern. Unter solchen Verhältnissen wäre also immer noch ein ganz anständiges Geschäft zu machen.

Am 9. d. Mts. eröffnete am Berliner Opernhause eine amerikanische Sängerin Frau Ines Fabbri-Mulder ein Gastspiel. Ihr Engagement soll von Hrn. v. Hülsen schon vor ihrem ersten Debut beschlossen gewesen sein. Ebenso steht an derselben Bühne das Gastspiel eines bisherigen Collegen der Sängerin, des jungen Tenoristen Adams, bevor. — Auch einen Pianisten hat uns Amerika abgetreten; Hr. Gustav Satter ist jüngst von New-York nach Wien übergesiedelt und hielt sich auf der Durchreise in Leipzig auf.

A. Terschak gab am 29. eine Soirée in Braunschweig und wirkte sodann im dritten „Privatconcert" zu Bremen mit. Letzteres unterstützte auch Frl. Adelheid Günther, welche kurz vorher in einem Magdeburger Gesellschaftsconcerte gesungen hatte. Dieselbe scheint also engagementslos zu sein; und dennoch die ewige Klage über Mangel an brauchbaren Opernsängerinnen?

Am 9. December verließ Joachim, nachdem er noch in zwei Concerten zum Besten der Nothleidenden in Lancashire mitgewirkt hatte, London und kehrte direct nach Hannover zurück.

Der Pariser Tenor Mario erlitt zwar auf seiner Entdeckungsreise in das Gebiet der Großen Oper Schiffbruch, aber Hr. Calzado ließ auf der Stelle den nach solchen Schicksalsschlägen ohne Zweifel „billiger" denkenden Sänger für die italienische Oper kapern, und so ist nun Alles beim Alten geblieben. Die Besucher dieses Theaters haben jetzt übrigens keine Muße zu einer Kritik der Kritik, welche das Publicum der Großen Oper geübt. Der Patti-Enthusiasmus ist glücklich über den Canal spedirt worden; Alles ist über die neunzehnjährige Sängerin entzückt, die Recensenten legen ihr Herz und Feder zu Füßen, und die Journalisten veröffentlichen spaltenlange Lebensbeschreibungen der jungen Dame. — Vieuxtemps ist in Paris ebenfalls eingetroffen und errang mit seinem ersten Concerte bedeutenden Erfolg; er spielte in jenem seine neueste Composition „Ballade und Polonaise", welche wir neulich im Gewandhause von ihm hörten. Er ist für einige der Concerts populaires engagirt.

Jean Becker concertirt jetzt in Holland. — Das benachbarte Belgien durchreist Emil Prudent.

Die Zeitungen melden, daß Th. Kirchner seinen bisherigen Wohnort Winterthur verlassen und nach Zürich übergesiedelt sei. Es soll ihm dort mit der Zeit langweilig geworden sein.

Der von uns bereits in Nr. 11 angekündigten Aufführung des Gounod'schen „Faust" am Scalatheater zu Mailand wird der Componist beiwohnen, um dort wo möglich die Lorbeeren frisch vom Baume weg zu pflücken. Die „France musicale" beschuldigt Gounod im Hinblick auf seine mehr und mehr ersichtliche Reiselust der „musikalischen Vagabunderei." — Am 9. d. Mts. dirigirte er die zweite Aufführung seiner „Königin von Saba" in Brüssel. Zwischen jener und der ersten Aufführung — die Aufnahme war, wie uns aus einem ausführlichen Berichte der „Indépendance belge" hervorzugehen scheint, eine keineswegs glänzende, sondern beschränkte sich auf einen bloßen succès d'estime — ging er aber auch schon wieder einmal nach Paris, wo eine soeben von ihm componirte Messe für Männerchor zum ersten Male zu Gehör kam.

Der „Ostdeutschen Post" wird aus Triest von den Triumphen erzählt, welche ein Tenorist Negrini bei seinem Abschiedsbenefize feierte. Blumen, Kränze, Sonette, Albums und kostbare andere Geschenke wurden ihm in unglaublicher Menge übersandt; Negrini ist zunächst für die Mailänder Saison engagirt.

Musikfeste, Aufführungen. Das uns vorliegende Programm der zwölften Aufführung der „Singakademie" zu Altenburg zeigt, daß diese ihre bisherige achtungswerthe Thätigkeit fortsetzt. Wir begegnen auf demselben den Namen Lotti, Durante, S. Bach, M. Bach, Eccard und Hammerschmidt. Dr. Stade spielte eine Sonate (Op. 53) von Beethoven; außerdem wurden Arien von Händel und Mozart und geistliche Lieder von F. Schubert vorgetragen. — Das erste der von Hofcapell-M. Toller geleiteten „Abonnementconcerte" bot Nichts von Bedeutung; es wäre wol endlich an der Zeit, daß dieses Concertinstitut auch einmal an die Vorführung von Novitäten dächte. Als Solisten wirkten die Sängerin Miß Amalia May und Frl. Jenny Hering, Beide aus Leipzig, mit; Letztere überraschte durch den Vortrag des Moses-Phantasie von Thalberg mit dem Versuche, längst Todtgeglaubtes wieder zu neuem Leben zu erwecken.

Das Chemnitzer Musikleben war in neuester Zeit ein sehr reges. In einem Abonnementconcerte des Stadtorchesters unter Mannsfeldt's Leitung am 17. v. Mts. wirkte F. Laub mit. — Dieser und A. Jaell gaben dann am 27. ein eigenes Concert. — Weiterhin beging der von Wetterhahn dirigirte „Musikverein" sein fünfundzwanzigjähriges Stiftungsfest und brachte bei dieser Gelegenheit u. A. den Gretchensatz der Faustsymphonie zur Aufführung.

Der zweite Productionsabend des Dresdner „Tonkünstlervereins" brachte Divertimento für je zwei Oboen, Hörner und Fagotte von Mozart, Sonate für Pianoforte und Violine von Emil Leonhardt (vom Componisten und Hrn. Seelmann vorgetragen) und Beethoven's Quartett Op. 74.

In dem zweiten „Akademischen Concert" zu Jena am 24. v. Mts. wirkten als Solisten Frl. Louise Hauffe (Amoll-Concert von R. Schumann und Solopiècen von Mendelssohn und Heller) aus Leipzig und Hr. Wallenreiter aus Weimar mit. Derselbe sang Recitativ und Arie aus Händel's Oper „Ezio"; zwei von ihm mit vielem Verständnisse vorgetragenen Liedern von E. Lassen wurde reicher Beifall zu Theil. — Im dritten dieser Concerte spielte Frl. Amely Bido das Violinconcert von Mendelssohn; außerdem brachte jenes „Die erste Walpurgisnacht", Liszt's Festmarsch zum Goethe-Jubiläum und die Cmoll-Symphonie von Beethoven.

Am 1. d. Mts. fand das von uns in vor. Nr. erwähnte Concert des Richter'schen Gesangvereins und des „Liederkränzchens" unter Leitung des Hrn. Richter in Magdeburg statt. Der Dirigent zeigte sich bei dieser Gelegenheit durch den Vortrag der Caprice „Wohin" von St. Heller und des Walzers über Motive aus Gounod's „Faust" von Liszt als vorzüglicher Pianist. Ein Referat in der „Magdeburger Ztg." schließt, indem es zuletzt über das Liszt'sche Vereinslied „Frisch auf, zu neuem Leben" spricht, mit den Worten: „Ja, das war Leben, überall Feuer und Wahrheit des Ausdrucks. Noch immer klingen uns die Worte nach: Nein, daß wir Etwas wollen, ist unser Ziel. Wir freuen uns am Alten, was herrlich sich erweist, doch Neues zu gestalten, treibt mächtig uns der Geist."

Die dritte „Symphonie-Soirée" der königl. Capelle zu Berlin enthielt u. A. auch in ihrem Programme die Ouverture zur Oper „Dimitri Donskoi" von A. Rubinstein. Mehrere Localberichte sprechen sich verwundert darüber aus, daß das in vieler Beziehung interessante Werk so kalt aufgenommen wurde. Wir aber finden es ganz natürlich und durch die Erfahrung bestätigt, daß ein bisher nur mit längst Gewohntem abgespeistes Publicum erst nach und nach auch den neueren Tondichtungen Geschmack abgewinnt. — Am 27. begannen die „Soiréen des Domchors."

Ein Concert zum Besten des Orgel-Baufonds in Barmen unterstützte Capell-M. Fr. Lux aus Mainz durch Orgelvorträge (Präludium und Fuge von S. Bach, Variationen von A. Hesse, die von C. F. Becker arrangirte Ouverture zu „Esther" von Händel). Dieser und die HH. Anton Krause und Harnisch brachten weiterhin das von Ersterem für Orgel, Pianoforte und Violoncell arrangirte Schubert'sche „Ave Maria" zur Ausführung; außerdem Sopransoli von Frl. Adele Asmann und Männerchöre. — Das zweite Abonnementconcert daselbst am 22. v. Mts. bot Schumann's „Paradies und Peri."

Niels W. Gade soll Willens sein, den Posten eines königl. Capellmeisters zu Copenhagen, den er seit Franz Gläser's Tode inne hatte, wieder aufzugeben und ferner nur doch den dortigen „Musikverein“ zu dirigiren. Das erste Concert desselben brachte drei deutsche Werke: die Pastoralsymphonie, Mendelssohn's 95. Psalm mit deutschem Text und den Einzugsmarsch aus „Tannhäuser“; außerdem eine sehr beifällig aufgenommene Ouverture von J. P. E. Hartmann. „Wagner's Composition erregte“, wie man den „Hamburger Nachrichten“ schreibt, „Bewunderung und überraschte allgemein.“

Im ersten Concerte des „Philharmonischen Vereins“ zu Hamburg dirigirte Capell-M. Taubert aus Berlin seine Emoll-Symphonie; die Aufnahme war eine recht freundliche, und werden das Adagio und das Allegro als die gelungensten Sätze bezeichnet.

Die „Singakademie“ zu Bremen führte am 9. d. Mts. unter Reinthaler's Leitung „Israel in Egypten“ von Händel auf.

Am 14. November kam in Coblenz durch das von Hrn. Lenz geleitete „Musikinstitut“ Mendelssohn's „Paulus“ zur Aufführung. Die Soli waren bis auf die Altistin in den Händen auswärtiger Künstler; den Sopranpart führte eine erblindete Sängerin Frl. Adeline Büchner aus Cöln aus. Der bei dieser Gelegenheit eingeweihte, erweiterte Saal, die Aula des Gymnasiums, zeigte eine treffliche Akustik.

Die Kammermusik-Soiréen im großen Gürzenich-Saale finden in dieser Saison beim Cölner Publicum eine größere Theilnahme. — Demselben führte sich am 9. d. Mts. auch das Quartett der Gebr. Müller in einer Soirée vor.

Die „Museumsconcerte“ in Frankfurt a. M. haben ihren Programmen die Lachner'sche Orchestersuite ebenfalls schon einverleibt; am 5. kam sie auch dort zu Gehör. „Didaskalia“ und „Conversationsblatt“ druckten vorher das in dem Berichte unseres Berliner Correspondenten über dieses Werk Gesagte. — nachdem wir jenes selbst gehört, möchten wir das dort gespendete Lob doch in Etwas reduciren — ab, bei welcher Gelegenheit es der Redaction des „Conversationsblattes“ passirte, das „N.“ der „N. Z. f. M.“ in „Niederrheinische“ zu übersetzen. Uebrigens citiren diese Herren, wie sie es eben „brauchen können“ und wie es „in ihren Kram paßt“; denn soeben finden wir in der „Didaskalia“ den vollständigen Abdruck des Schmähartikels über R. Wagner's Vorspiel zu den „Meistersingern zu Nürnberg“, welchen ein alle Bestrebungen der neudeutschen Schule ewig begeiferndes, musikalisches Blatt gelegentlich der ersten Aufführung dieses Werkes in Leipzig brachte. Wie läßt sich aber außerdem ein solches Verfahren mit der durchaus nobeln Haltung der „Didaskalia“ während R. Wagner's neulichen Aufenthaltes in Frankfurt a. M. zusammenreimen?

Die von D. Pruckner, Singer und Goltermann zu Stuttgart auch in diesem Winter veranstalteten Kammermusik-Soiréen enthielten bisher Werke von Beethoven, Schubert und Rubinstein. — Daselbst ließ sich im Theater und dann in einem eigenen Concerte Camillo Sivori hören und fand lebhaften Beifall.

Die, wie wir schon erwähnten, von R. Wagner beabsichtigten Orchesterconcerte in Wien werden im Theater an der Wien stattfinden; das erste ist auf den 14. festgesetzt und wird Fragmente aus den „Nibelungen“ und den „Meistersingern“ bringen.

Neue und neueinstudirte Opern. Eine Vorstellung des Hoftheaters zu Hannover zum Besten des Marschner-Denkmales brachte den Nettoertrag von 400 Thalern. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir, daß die Gaben für dasselbe bis jetzt sehr spärlich geflossen sind.

Der Erfolg von Verdi's „Macht des Schicksals“ in Petersburg ist entweder ein sehr ungünstiger, oder im besten Falle ein höchst zweifelhafter gewesen. Correspondenten von dort verbergen durchaus nicht ihre Verstimmung, daß man an den Componisten ein Honorar von 200,000 Francs und an die Ausstattung nicht minder bedeutende Summen verschwendet habe. Verdi aber ist eiligst nach Madrid gereist, um von der dortigen zweiten Aufführung 25,000 Francs zu ziehen. Später werden wol auch andere Theater so glücklich sein, ihr Repertoire mit dieser Oper zu beschenken.

Literarische Notizen. Bei J. J. Weber in Leipzig ist ein zweibändiges Werk von Ernst Pasqué unter der Presse; es betitelt sich „Goethe's Theaterleitung“ und soll vieles Neue über diese lange noch nicht entsprechend gewürdigte Thätigkeit Goethe's enthalten.

Leipziger Fremdenliste. Die Gäste der letzten Woche waren: Frau v. Milde aus Weimar, Frau Dr Clara Schumann, Frl. Amely Bido und Frau Leo aus Berlin, sowie die HH. H. v. Bülow, Hofopernsänger Wallenreiter aus Weimar und Rudolph aus Dresden, J. Stockhausen, G. Satter aus New York und Musik-Dir. Freudenberg aus Gera.

Vermischtes.

Das soeben nach einem Plane von Tietz durch dessen Schüler Rudloff neu ausgebaute Stadttheater zu Zittau muß nach den Schilderungen, die man uns gemacht, einen sehr freundlichen Anblick gewähren. Den Kronleuchter des Hauses umgeben die Medaillonportraits von Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Gutzkow, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Marschner und R. Wagner.

Wie bei der königl. Oper in Berlin steht auch bei der gesammten preußischen Militairmusik die Einführung der tieferen Orchesterstimmung in Aussicht.

Der Vorstand des Conservatoriums zu Cöln läßt auf der Gallerie des großen Gürzenich-Saales eine Orgel aufstellen, welche sowol von den Schülern der Anstalt, als auch bei Concerten benutzt werden soll.

Eine neue, als ganz vorzüglich gerühmte Orgel von C. Bukow für die k. k. Hofcapelle in Wien wurde jüngst geprüft und dem Gebrauche übergeben. — Der dortige „Männergesangverein“ fordert die übrigen Vereine zu Beiträgen zum Schubert-Denkmal auf, zu dessen Aufnahme der Stadtpark bestimmt ist. — Der Neubau des Conservatoriums ist nun ebenfalls gesichert, indem der Kaiser den halben Ertrag der neunten und zehnten Staatslotterie, d. h. etwa 200,000 Gulden, dazu verwilligt hat. Dasselbe kommt jenseits der Ringstraße in die Nähe der Handelsakademie zu stehen. — Beim Bau des neuen Opernhauses sind einige wichtige Abänderungen des früheren Planes in der inneren Einrichtung angeordnet, welche als ein erfreuliches Resultat der Reisen zu betrachten sind, die von den Architekten van der Nüll und Siccardsburg unternommen wurden, um die Theater der europäischen Hauptstädte kennen zu lernen. So wird z. B. nach Pariser Muster, damit bei der Ventilation die Schallwellen nicht sofort nach oben dringen, sondern mehr im Hause sich erhalten, der Plafond in der Mitte eine Glaswölbung bekommen, über welcher erst die Kronleuchter und die Ventilationsöffnungen angebracht sind. Diese Einrichtung kam zuerst im neuen Théâtre lyrique in Paris zur Anwendung.

Der österreichische Staatsminister v. Schmerling hat an sämmtliche größere Bühnen von Süd- und Westdeutschland ein Circularschreiben ergehen lassen, in welchem die dringende Nothwendigkeit der Herabsetzung der Orchesterstimmung ausführlich motivirt und auf die Stadt Cöln hingewiesen wird, welche zuerst in Deutschland die zu empfehlende Pariser Normalstimmung angenommen habe. Ebenso ist hervorgehoben, daß auch Berlin diese Orchesterstimmung acceptiren werde.

Daß Meyerbeer den Geschmack des Publicums auch heute noch richtig zu treffen weiß, hat er soeben von Neuem bewiesen. In einem Briefe an den Schriftsteller Carl Altmüller zu Cassel zeigt er diesem an, daß er dessen Lied „Ich kenn ein theuerwerthes Land, Mein Herz ist zu ihm hingewandt, Ich kann es nimmermehr vergessen Das liebe Land der blinden Hessen“ als Chorlied für Männerstimmen componirt habe. Den hessischen Gesangvereinen ist die Dedication zugedacht.

Literarische Anzeigen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 19. December 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 25.

Siebenundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die „Serva padrona" des Pergolese und ihre Abenteuer.

Von

E. Schelle.

I.

(Fortsetzung.)

In Paris war um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die Melomanie bis zum Unglaublichen gestiegen, so wenig sonst Sinn und Begabung für Musik hervortretende Eigenschaften im französischen Nationalcharakter bilden. Die Musik war in der Mode. Hatten sie doch die Könige Ludwig XIV. und XV. ausdrücklich in ihren Patentbriefen zu Gunsten der Oper als die vornehmste unter den schönen Künsten bezeichnet, die vorzugsweise der königlichen Huld würdig sei; ja hatte doch sogar der Regent eigenhändig Opern componirt und — freilich unter einem fingirten Namen — aufführen lassen: Grund genug, daß die Vornehmen, den hohen Beispielen Folge leistend, nicht nur die Musiker unter ihre Protection nahmen, sondern auch den Kenner gern affectirten. Wer in jenen Tagen mit dem reinsten Firniß des guten Tones in der Gesellschaft glänzen wollte, mußte wenigstens so viele Kenntnisse von der Musik besitzen, um über sie geistreich sprechen und schreiben zu können, und vor Allem hinter den Coulissen der Großen Oper zu Hause sein.

Außer den Musikern von Profession kamen diese Verhältnisse namentlich armen Literaten von niedriger Herkunft zu statten, welchen der Despotismus des Thrones und der Kirche nur ein kleines Gebiet für ihren Thatendrang offen ließ. Eine geistreich und witzig geschriebene Brochure über eine neue Oper, ein piquantes Epigramm auf einen bekannten Componisten verschafften ihnen leichter vornehme Gönner, als ein gediegenes Werk, öffneten ihnen die Thüren zu guten Häusern, und wenn die Conjuncturen besonders günstig waren, sogar zum Boudoir einer berühmten Courtisane, und das war ja das höchste Ziel aller Literaten- und Künstlerwünsche. Wie begreiflich, beuteten sie das Gebiet nach Möglichkeit aus, zumal sie sich hier in der Polemik ohne alle Furcht vor den entsetzlichen lettres de cachet behaglich ergehen konnten, sobald sie nur nicht über die Schnur hieben und sich an gewissen Persönlichkeiten vergingen. Manche ernsteren und tiefer angelegten Gemüther aber benutzten diese Gelegenheit nicht selten, um ihre Verstimmung über die elenden socialen Zustände an der Kunst auf gefahrlose Weise auszulassen.

Diesen Allen konnte Nichts erwünschter kommen, als die Erscheinung der Italiener; ja man wartete gewissermaßen längst auf ein derartiges Ereigniß. Schon seit dem Tode Lully's hatte sich in den Schichten der guten Gesellschaft eine Partei zu Gunsten des italienischen Geschmackes gebildet, welcher von nationaler Seite her mit dem hartnäckigsten Widerstande begegnet wurde. Sobald Rameau in der Oper Fuß faßte, nahm der Streit eine coterienhafte, persönliche Färbung an. Uebrigens aber verhielt man sich so indifferent gegen die nationale Frage, daß die erwähnten Vorstellungen der ultramontanen Vorläufer keineswegs ein allgemeines oder nachhaltiges Aufsehen erregten, so sehr sie auch beklatscht wurden. Allein jene Italiener debutirten bei ihren Landsleuten, d. h. auf dem italienischen Theater, und das französische Nationalgefühl wurde dadurch nicht verletzt. Und dann fehlten damals vor Allem die rechten Leute, welche, ihre eigenen Interessen mit der Kunstfrage verbindend, den vorhandenen Gährungsstoff aufrührten und dadurch die berühmte Katastrophe des musikalischen Krieges herbeiführten.

Der Anstoß dazu ging sonderbarer Weise von zwei Ausländern, und zwar zunächst von einem Deutschen, der auch späterhin im zweiten Kriege eine bedeutende Rolle spielte und in neuester Zeit durch den berühmten Biographen Mozart's als eine kunstgeschichtliche Autorität ersten Ranges zu hohem Ansehen erhoben worden ist. Grimm, ein Regensburger, der in Leipzig bei Gottsched Philosophie und schöne Wissenschaften studirt hatte, war 1749 als Hauslehrer in einer gräflichen Familie nach Paris gekommen mit dem festen Entschluß, hier Carrière zu machen. Gleich manchem unserer Landsleute in fremdem Lande, entwickelte er eine Geschmeidigkeit des Charakters und eine Freisinnigkeit hinsichtlich seiner moralischen Grundsätze, die zwar nicht immer ehrenhaft ist, aber, durch

entsprechende Energie unterstützt, in Paris stets sicher zum Ziele führt. Grimm besaß überdies Geist genug, um sich in kurzer Zeit den französischen esprit anzueignen, und gerade das nothwendige Maß von Kenntnissen, welches sich mit diesem verträgt. Er faßte sein Terrain scharf ins Auge und verfehlte vornehmlich nicht, sich als Musikenthusiast, und zwar als Kenner und Verehrer der italienischen Oper, anzukündigen. Wo der unbemittelte Leipziger Student, welcher die damals verhältnißmäßig kostspielige Fahrt von Leipzig nach Dresden schwerlich sehr oft gemacht haben mochte, die italienische Oper besucht und studirt haben konnte, darnach fragten natürlich die Pariser nicht. Er aber gewann dadurch die Bekanntschaft Rousseau's, welcher ihn wiederum bei Diderot, Helvetius und anderen Gelehrten oder Schöngeistern einführte. Das Glück wollte ihm so wohl, daß er in die behagliche Stellung eines Privatsecretairs beim verschwenderischen Baron v. Friesen einrückte und nun einen gewissen Luxus entfalten konnte. Seine diners de garçon brachten ihn in Ruf, denn die ersten Genies und Schöngeister von Paris waren seine beständigen Gäste. Dies Alles gab zwar seiner Person ein gewisses Relief, allein um in Paris Carrière zu machen, dazu bedurfte es damals vor Allem galanter Verbindungen mit Damen von Ton und Einfluß. Grimm mochte sich im Spiegel beschauen, so oft er wollte: ein Adonis war er nicht. Den hohlen Wangen konnte er vermittelst des Schminktöpfchens — denn Grimm war bekanntlich ein Meister in der raffinirtesten Toilettenkunst — einen interessanten Anstrich geben; allein seine Nase, welche durch eine kühne Schwenkung zur Seite — du bon côté, wie sich eine Dame witzig ausdrückte — die Gesetze der Proportion umstieß, seine hervorstechenden, wasserblauen Augen waren unverbesserliche Fehler, die nur durch außerordentliche Mittel gehoben werden konnten. Grimm überwand Alles; er verliebte sich in die Fel, machte ihr Anträge, die natürlich zurückgewiesen wurden, fiel darauf in eine künstliche Katalepsis, stand auf und that dann den entscheidenden Schritt, d. h. er trat in einem kritischen Briefe über die Oper „Merope" von Destouches als Musikliterat von Fach auf — und war von nun an courfähig bei den Damen der Pariser Salons.

Die durch zufällige Umstände gebotene Wiederaufnahme dieser fast verschollenen Oper hatte Grimm zu seiner Kritik die passende Veranlassung gegeben. Sehr treffend bezeichnet sie Jahn als unparteiisch und gemäßigt; das Erste war und mußte sie sein, weil Niemand für oder gegen eine so elende Mittelmäßigkeit, wie jene Oper, Partei nehmen mochte; die zweite Tugend aber bewährte sie in dem Maße, daß der die Musik betreffende kritische Gehalt sich wenig über Null erhebt, der Verfasser dagegen ein besonderes Talent offenbart, die unwesentlichsten Puncte zu erfassen, an welchen von vorn herein keine Kritik haften kann. Und in der That machte diese Schrift erst dann einiges Aufsehen, als der Buffonenstreit die Person des Verfassers in den Vordergrund geschoben hatte.

Auch bei dem Genfer Rousseau, dem Genossen Grimm's, läßt es sich schwer bestimmen, in wie weit in ihm das Interesse an der Sache selbst die Triebfeder zu dem Kampfe war. Eine unbegrenzte Eitelkeit stachelte ihn unablässig und führte ihn zu den sonderbarsten Experimenten auf den verschiedenartigsten Gebieten der Wissenschaft und der Kunst. Wiewol er an Begabung und besonders musikalischer Bildung seinem Freunde unendlich überlegen war, so benahm doch seine unüberlegte Hitze, sein unconsequentes Benehmen, überhaupt die Excentricität eines aus den widersprechendsten Eigenschaften wunderlich gemischten Charakters allen seinen Bestrebungen den Anschein des Grundsätzlichen und stellte ihn häufig auf das Empfindlichste bloß. Je weniger er sich selbst klar bewußt war, was er wollte, folgte er um so williger seinem Hange zum Widerspruch, und schon die Lust an der Opposition gegen die ihn umgebenden Verhältnisse allein hätte ihn in den coin de la reine geführt.

Wohlweislich hatten die Buffonen mit der „Serva padrona" als einem bereits bekannten, ja weithin berühmten Meisterwerke ihre Vorstellungen begonnen. Die Operationen beider Parteien beschränkten sich Anfangs nur auf die bei solchen Fällen gewöhnlichen Chicanen- und Claquenmittel; als jedoch die Erfolge der Italiener stiegen, da spielte der Streit in die Literatur über und nahm einen entschiedeneren Charakter an. Der coin de la reine begann als der Sammelpunct der Leute von Genie und Geschmack — wie sie sich selber schildern — den Angriff mit einem ironischen Briefe, seltsamer Weise an eine Dame „von gewissem Alter" gerichtet, welcher unter dem Anscheine von Neutralität weidlich die „ehrwürdigen, alten Perrücken" verspottete, die von den HH. Lully, Campra, Mouret nicht ablassen konnten. „Die Franzosen haben die Musik ihrer Väter aufgegeben; sie strömen in Masse zu den neuen Schauspielen und finden, daß in dem einen Stücke der „Serva" mehr Genie enthalten ist, als in den ungeheueren Compilationen unserer Componisten. Muß man sich nicht wundern, daß unsere Großväter und Großmütter an diesem langweiligen Kirchengesang Gefallen fanden! Aber freilich, sie kannten ja die italienische Musik nicht, diese dialogisirte Musik, wie es keine ähnliche giebt, diese einfachen, ausdrucksvollen, eleganten Melodien, welche an sich schon eine verständliche Sprache sind, und deren Zauber selbst den kräftigen Fäusten unserer Violinen Trotz bot!" — „So nämlich sagen", wie der Verfasser klüglich hinzufügt, „unsere Enthusiasten." — Glücklicher Weise für den Briefsteller war der coin du roi eben so kurz von Gedächtniß, wie sein Gegner; auch er wußte nicht, daß nicht allein die Großväter und Großmütter, sondern auch die Väter und Mütter Gelegenheit gehabt hatten, diese „dialogisirte" Musik zu hören, welche den Söhnen und Enkeln die Köpfe verdrehte; er antwortete vorläufig auf seine Weise, d. h. mit derben Demonstrationen, die dem Feldherrn Grimm den gewünschten Moment gewährten, seine Kräfte zu einem gewaltigen Schlage zu entfalten. Er ließ jetzt unter dem Schleier der Anonymität ein Pamphlet, betitelt „Der Prophet von Böhmischbroda", erscheinen, welches um so drastischer wirkte, als es von einem Ausländer, und dazu Deutschen, wie man wohl wußte, herrührte. Ein Schüler von Prag hat sich, von der Tarantel des Ruhmes und Geldes gestochen, auf die Composition von Menuetten gelegt und wird, nachdem er drei glücklich zu Stande gebracht, vom Geiste nach Paris entführt, um daselbst den Franzosen gute Lehren über ihre Oper zu geben. Die Nationalen, welche bisher an einen mehr oder weniger demonstrativen Styl gewöhnt waren, fuhren bei dieser Schrift, die nur verspottete, nicht wenig auf. — Wer ist dieser „Tudesque", riefen sie, daß er sich über unsern Geschmack lustig macht, der doch in ganz Europa bewundert und zum Muster genommen wird! Wir begreifen gar wohl, daß der Schüler von Prag Gründe hat, die italienische Musik als die erste und vollkommenste in der Welt zu rühmen; deß Herrn Brot man ißt, deß Lied man singt; Prag liegt ja in Deutschland, und von einer deutschen Oper ist uns bis jetzt Nichts zu Ohren gekommen. Er möge aber bedenken, daß wir Franzosen

das Joch der Fremden abgeschüttelt, die Hülfe der Italiener abgewiesen, und bei uns der Dichter, Musiker, Mäschinisten genug gefunden haben, um mit unseren Nachbarn zu rivalisiren. Wir besitzen unsere eigene Oper und lieben sie, weil sie die unserige ist. Die Reize Eurer italienischen Coquette locken uns nicht; ihre süßen Mienen sind doch nur erheuchelt; wir halten es mit unserer heimischen Kunst, welche wie eine zärtliche Frau wahre Empfindungen ausdrückt. — Empfindungen? — rief man von der anderen Seite — sollen wir sie etwa in der langweiligen, schleppenden Litanei suchen, die Ihr Recitativ nennt? in jenem monotonen Plainchant, der noch dazu von Hause aus stets ein „contresens", ein wahrer Unsinn ist, wenn man Situation und Stimmung in Anschlag bringt? — Mag sein — war die Antwort —, daß unser Recitativ seine Fehler hat; indeß muß es doch wol nicht so schlecht mit ihm bestellt sein, da es selbst der bekannte Verehrer und Kenner der italienischen Musik, der Abbé Raguenet, Eurer „Psalmodie" vorzog, die sogar den einheimischen Ohren in Italien widersteht. Denn wollet doch ja nicht vergessen, daß die Logen in den italienischen Theatern kleine Salons sind, wo man Besuche empfängt und sich laut unterhält, sobald das gerühmte Recitativ beginnt. Es scheint ja überhaupt nur dazu zu dienen, eine armselige Fabel dürftig zusammenzuleimen und die Arietten gehörig hervorzuheben; denn um diese letzteren ist es Euch doch im Grunde nur zu thun. So schön sie auch häufig sein mögen: wir danken dafür, da sie die Handlung lähmen, welche wir durch die Musik gehoben wissen wollen. Uns ist das Gedicht die Hauptsache und das Wunderbare die nothwendige Bedingung der musikalischen Sprache. Diese hat sich daher dem ersteren unterzuordnen und mit Recht bestimmte Schranken.

(Schluß folgt.)

Der Contrabassist als Arbeiter.

Von

Aug. Müller.

Die Musikinstrumente spielt man, d. h. man behandelt sie leicht und spielend. Kann man sie aber alle spielen, d. h. sie immer leicht und spielend behandeln? — Ich glaube, daß man diese Frage nicht ganz zu bejahen im Stande ist, und daß namentlich der Contrabassist darauf oft mit „Nein!" antworten wird. — Es giebt nämlich ohne allen Zweifel kein Musikinstrument (selbst die Orgel nicht ausgenommen, obgleich sie bisweilen auch eine ungewöhnliche Kraftanstrengung erfordert), das, wenn es charaktervoll und mit der Wucht behandelt wird, zu welcher seine Größe, Besaitung ꝛc. auffordert, so viel wirkliche Körperkraft beansprucht, als der Contrabaß; bei dieser Behauptung ist aber eine gewandte, leichte und freie Behandlung des Instrumentes gleichwol im Auge zu behalten. Man hat Hunderte von Contrabassisten, welche aus zwei Gründen nicht genügen, weil sie entweder aller Technik entbehren und nur mit roher, vierschrötiger Gewalt ihre Saiten anzureißen vermögen, oder weil sie, obgleich zu Hause auf ihrem Instrumente, aller Kraft bar sind und mit säuselnder Gewandtheit den Charakter der Großgeige völlig verleugnen. Es ist schwer, sehr schwer, allen Anforderungen zu genügen, und es gehört unbestritten eine extraordinäre Naturbegabung dazu, ein wirklich guter Contrabassist zu werden und zu sein.

Daß der Contrabassist nun, neben seiner Eigenschaft als Musiker im Allgemeinen, zugleich Arbeiter und manchmal Vertreter sehr schwerer Arbeit ist, davon wird man schon vollkommen überzeugt, wenn man bei einer rationell montirten Baßgeige (bei welcher, neben ihrer nothwendigen Größe, die Saiten die gehörige Stärke haben und völlig so weit vom Griffbrete entfernt liegen, daß sie auch bei den kräftigsten Bogenstrichen nicht aufschlagen) den Versuch macht, die Saiten auf das Griffbret niederzudrücken. Man wird hier eine Spannung finden, namentlich bei der höchstgestimmten Saite, die aufs Evidenteste beweist, daß der Contrabassist außergewöhnliche Kraft anwenden muß, um die verschiedensten Töne stundenlang mit den einzelnen Fingern der linken Hand so vollkommen fest und sicher auf den Saiten abzuschneiden, wie dies bei der leeren Saite durch den Sattel geschieht. Wenn wir nun weiter den Bogen betrachten, der die gehörige, verhältnißmäßige Schwere haben muß, wenn wir bedenken, daß der Contrabassist mit demselben zuweilen sehr anhaltend und mit einer Wucht, welche die vollste Manneskraft erfordert, die Saiten in die nöthige Bewegung setzen muß, so wird man ohne Weiteres die Arbeitereigenschaft des guten Contrabassisten anerkennen müssen. Es ist natürlich und wahr, daß sich die Kraft des den Contrabaß behandelnden Musikers, d. h. wenn er überhaupt die nöthige Körperstärke in sich trägt und fleißig ist, sehr bedeutend steigert, daß seine Armmuskeln sich wie bei einem Handarbeiter merkbar ausdehnen und derber werden, und daß es ihm dadurch allerdings nach und nach weniger schwer wird, die Arbeit bei der Behandlung seines Instrumentes zu bewältigen; indessen wird dennoch zeitweise diese Behandlung zur förmlichen körperlichen Strapaze, wovon ein reichlich durchnäßtes Taschentuch gar oft das glänzendste Zeugniß ablegt. Sollte nun irgend Jemand bezüglich der Doppeleigenschaft eines wirklich guten Contrabassisten noch Zweifel hegen und bestreiten, daß man ihn, neben seiner künstlerischen Ausbildung und Gewandtheit, zugleich als einen, freilich nicht beneidenswerthen Repräsentanten schwerer Handarbeit betrachten muß, den möchte ich, um ihn zu widerlegen, einige Male in das Stadium der völligen körperlichen Ermüdung und Zerschlagenheit versetzt sehen, in welchem ein eifriger und dabei seiner Aufgabe genügend gewachsener Contrabassist nach einem großen Concert, einer großen Opernaufführung oder gar nach einem großen Ballet neueren Genres sich befindet.

Was sollen aber diese Zeilen, und welcher Nutzen kann aus den gebotenen Auseinandersetzungen für das Allgemeine entspringen? Diese Frage wird vielleicht Mancher aufwerfen. Meine Worte sollen erstens für alle Diejenigen ein Abschreckungsmittel sein, welche die große Baßgeige als Instrument wählen wollen, wenn sie zu einem zwerghaften Körperbau hinneigen; denn nur der lang und kräftig gebaute Mensch ist im Stande, den Contrabaß von normaler Größe zu beherrschen und unter sich zu beugen, und so die Strapazen zu bewältigen, welche ihm als Arbeiter gar nicht selten zugedacht werden. Zweitens sollen diese Zeilen aber auch alle Directionen und Vorstände von Musikinstituten darauf aufmerksam machen, daß sie, wenn sie im Besitze eines in jeder Hinsicht trefflichen Contrabassisten sind, denselben nicht allein anständig honoriren, sondern ihn auch auf alle mögliche Weise schonen; daß sie ihm nach schwerer Arbeit die nöthige Ruhe gönnen und alle Musik leichterer Gattung den in der Regel vorhandenen lili-

putartigen Baßspielern überlassen. Die Befolgung dieses Rathes wird eine rein speculative Maßregel sein, weil der Contrabassist par excellence bei der Behandlung seines Instrumentes stets eine Quantität Lebenskraft verbraucht und daher weit früher invalid wird, wenn er so zu sagen immer im Feuer liegen und seiner schweren, die Nerven aber auch dabei in hohem Grade angreifenden Beschäftigung unausgesetzt obliegen muß.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das vierte Concert des Musikvereins „Euterpe" fand am 9. December statt. Das Programm zeichnete sich auch dies Mal durch seine interessante Zusammenstellung aus, und wir können in dieser Beziehung — wie dies auch schon die früheren Fälle beweisen — die Art und Weise einer solchen Zusammenstellung allen größeren Concertdirectionen zur Nachahmung nur empfehlen. Der erste Theil des Programmes brachte: Symphonie (D dur) von Joseph Haydn, Arie aus der Oper „Mitrane" („Ah! rendimi quel core" etc.) von F. Rossi (1686), gesungen von Frl. Laura Lessiak, und „Concert für die Violine" von Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Frl. Amely Bidò; der zweite interessantere führte folgende Pièçen vor: „Eine Faust-Ouverture von Richard Wagner; „Drei Duetten", („Wanderers Nachtlied" von A. Rubinstein, „Wenn ich ein Vöglein wär'" 2c. und „Schön Blümelein" von R. Schumann), gesungen von Frl. Emilie Wigand und Frl. Laura Lessiak; Rondo aus einem Violinconcert von H. Vieuxtemps und zum Schluß die schottische Ouverture „Im Hochland" von Niels-W. Gade. — Was die gesammten Orchesterleistungen anbetrifft, so waren dieselben unter Musik-Dir. Blaßmann's trefflicher energischer Direction ganz vorzügliche nach allen Seiten hin zu nennen. Frl. Lessiak hat uns als Solistin mit ihrer kräftigen, wohlklingenden Stimme ebenfalls sehr befriedigt. Von den drei Duetten — die übrigens von den genannten beiden Damen ausgeführt zu den Glanzpuncten des Programmes zu zählen waren — war uns das Rubinstein'sche noch neu, überraschte uns aber um so mehr, als die Composition eine der schönsten ihrer Art in der Neuzeit ist und uns den Componisten als den feinen, gewandten, den Inhalt des Textes tieferfassenden Tonsetzer kennzeichnet. Die Violin-Solistin, Frl. Bidò, ließ uns erkennen, daß sie eine tüchtige Virtuosin sei; ihr Spiel ist brillant, leidenschaftlich, ihr Ton markirt, voll und rein, nur läßt ihr Vortrag zu wünschen übrig. Die junge Dame hat sich durch zu vieles Concertiren eine zu große Unruhe angewöhnt, die es dem besten Orchester schwer machen wird, präcis zu accompagniren. Ihr Tempowechsel ist ein viel zu willkürlicher, und so ist es nicht zu verwundern, wenn die junge Künstlerin mit dem Orchester oft in Gegensätze verfällt. Die ihr zur Gewohnheit gewordene Unruhe beim Spiele verursachte auch, daß Frl. Bidò im Adagio des Mendelssohn'schen Concertes einige zwanzig Tacte unbewußter Weise wiederholte, wodurch natürlich das Orchester in eine nicht gering zu schätzende Verlegenheit versetzt wurde, welche dasselbe aber bald in glänzendster Weise zu überwinden wußte. Dies war auch der Grund, weshalb Musik-Dir. Blaßmann das Vieuxtemps'sche Rondo auf dem Pianoforte begleitete. Wir müssen die üble Gewohnheit des Frl. Bidò geradezu als Flatterhaftigkeit erklären, und wünschen, dieselbe möge sich mehr einer strengen und ernsten Schule unterwerfen; denn nur dadurch wird es ihr möglich werden, bei den ihr bis jetzt zu Gebote stehenden Mitteln, als Künstlerin, die auf erhöhte Bedeutung Anspruch macht, auftreten zu können.

Leipzig. Am 10. December fand die erste Soirée des Hrn. H. v. Bülow im Saale des Gewandhauses statt. Dieselbe war sehr zahlreich besucht, und das Publicum spendete den enthusiastischsten Beifall. Der Concertgeber wurde nach jeder Hauptnummer gerufen, am Schlusse wiederholt, so daß seit den blühendsten Zeiten des Virtuosenthums kaum etwas Aehnliches bei uns wieder vorgekommen sein dürfte. Die Leute erhoben sich am Schlusse bei dem Liszt'schen Concertwalzer über Motive aus Gounod's „Faust" von ihren Sitzen, um besser sehen zu können. — Wir haben das Programm am Schlusse unserer Nr. 23 bereits vollständig mitgetheilt, und brauchen es daher hier nicht zu wiederholen. Dasselbe war meisterhaft zusammengestellt, nicht blos was die künstlerische Gruppirung betrifft, es war zugleich fein berechnet. Dabei ist zu bemerken, daß, soweit uns erinnerlich, keines dieser Stücke bei uns bis jetzt öffentlich zu Gehör gebracht wurde. Es bestand für Leipzig aus lauter Novitäten, alten und neuen. — Zwei Momente sind uns an diesem Abend, so oft wir auch Hrn. v. Bülow gehört haben, neu entgegengetreten. Einmal seine bewunderungswürdige Kunst, in die Eigenthümlichkeit der vorgetragenen Stücke so einzugehen, daß sein Spiel, sein Anschlag, die gesammte Behandlungsweise jedes Mal eine andere, dem Charakter des Werkes entsprechende ist. Dadurch entsteht eine Mannigfaltigkeit der Behandlung, die eine sonst leicht mögliche Monotonie fern hält. Man empfindet keine Ermüdung trotz zwei Stunden lang ohne Unterbrechung fortgesetzter Claviervorträge. Diese Fähigkeit, mit der Natur des Gegenstandes auch die Darstellungsweise zu verändern, ist in solchem Grade noch nicht dagewesen. Sie ist die specielle Eigenthümlichkeit des Hrn. v. Bülow. Von gleicher Wichtigkeit ist das zweite Moment. Unter solchen Verhältnissen und bei dieser Vollendung wird es dem Concertgeber möglich, jedes irgend werthvolle Tonstück zum öffentlichen Vortrag zu wählen, möge dasselbe zunächst auch wenig oder gar nicht wirksam für das Concert sein. Es wird dies durch Vortrag und im Zusammenhang mit dem Ganzen des Programmes. Auf diese Weise aber ist ein Anfang gemacht, jene leidige Abhängigkeit von der Rücksicht auf Wirkungsfähigkeit, die leider in allen öffentlichen musikalischen Productionen — auch bei der Wahl der Orchesterstücke — noch immer eine große Rolle spielt, glücklich zu beseitigen. — Daß der Concertgeber Alles auswendig spielte und mit gleicher Kraft und Frische bis zu Ende, daran sei, weil es allgemein bekannt ist, nur beiläufig erinnert. — Man hielt, seit die Heroen des modernen Clavierspiels ihre Laufbahn beschlossen haben, eine neue Steigerung für unmöglich, man glaubte nicht, daß ein neuer Weg noch betreten werden könne. Bülow hat das Gegentheil dargethan: es ist die vollendetste Technik, dem Geiste dienstbar gemacht, in einer bisher in solcher Universalität nicht dagewesenen Weise. — In der ersten Hälfte des Januar wird der zweite Abend stattfinden. Wir machen vorläufig darauf aufmerksam.

Leipzig. Die Aufführungen der vorigen Woche drängten einander so, daß wir von den übrigen nur die Programme wiedergeben wollen, was wir um so eher können, da in jenen weder uns bisher unbekannte Solisten, noch Novitäten vorgeführt wurden, ebenso auch die Ausführung der einzelnen Werke keinen Anlaß zu besonderen Bemerkungen giebt. Im neunten Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 11. d. Mts. waren die Sololeistungen (Concertstück für das Pianoforte von R. Schumann und Variationen und Fuge Op. 35 von Beethoven) durch Frau Clara Schumann vertreten, die wir schon in vor. Nr. zu besprechen Gelegenheit hatten. Die Orchesterwerke des ersten Theiles waren Cherubini's Ouverture zu den „Abenceragen" und Suite für Streichinstrumente von J. S. Bach; den zweiten Theil bildete die Eroica.

Am 12. war zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Königs vom Conservatorium der Musik im Musiksaale desselben eine Aufführung veranstaltet worden mit folgendem Programm: Quartett D moll für Streichinstrumente von Haydn; Concert D moll für Pianoforte mit Begleitung von zwei Violinen, Bratsche und Baß von J. S. Bach; Arie aus „Iphigenie" von Gluck; Quartett G moll für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von Mozart; Violinconcert von Beethoven; „Salvum fac regem" für Chor mit Orchesterbegleitung von C. Munzinger.

Die dritte Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses am 13. brachte, von den HH. Concert-M. David, Röntgen, Hermann und Krumbholz ausgeführt, an

der Spitze des ersten Theiles Beethoven's Fdur-Quartett (Op. 135), an der des zweiten Haydn's Esdur-Quartett; außerdem in jenem R. Schumann's Dmoll-Trio Nr. 1 (Frau Clara Schumann und die HH. David und Krumbholz), in diesem Ddur-Sonate für zwei Pianoforte von Mozart (Frau Schumann und Frl. Marie Wieck).

Am 14. verband der Dilettanten-Orchesterverein mit seinem Stiftungsfeste die funfzehnte musikalische Aufführung im großen Saale des Schützenhauses. Die Oberon-Ouverture und Beethoven's Cmoll-Symphonie bildeten die Orchesternummern und wurden mit gewohnter Sorgfalt ausgeführt. Frau Franziska Ritter sprach die zwei Hebbel'schen Balladen „Schön Hedwig" und „Vom Haideknaben" mit melodramatischer Begleitung des Pianoforte von R. Schumann, sowie die in vor. Nr. schon erwähnte Ballade „Die Geisterstunde"; getrennt wurden diese Declamationen durch den Vortrag des ersten Satzes aus David's Dmoll-Concert für die Violine.

Dresden. Am 20. v. Mts. führte die Dresdner „Singakademie" (Chorgesangverein) unter der Leitung des Musik-Dir. Pfretzschner und unter Mitwirkung der Hofopernmitglieder Frau Krebs-Michalesi, Frau Jauner-Krall, der HH. Schnorr v. Carolsfeld und Degele und des verstärkten Witting'schen Orchesters Mendelssohn's „Elias" im Meinhold'schen Saale auf. Das Werk war mit ersichtlichem Fleiße studirt, besonders traten einzelne Chöre sehr wirksam hervor; das Orchester hätte hin und wieder ein wenig discreter sein können. Von den Solisten wirkte durch beseelten Vortrag seiner Cantilenen besonders Hr. Schnorr, eben so würdevoll sang Frau Krebs ihren Part.

Am Bußtage, dem 21., fand in der Kreuzkirche ein großes Kirchenconcert zum Besten des Gustav-Adolf-Vereins statt, in welchem Organist Merkel eine Orgelfuge von Schumann, Frl. Alvsleben geistliche Arien und Lieder, Kammermusikus Seelmann die Chaconne für Violine von S. Bach vortrugen und einige Theile aus einer hohen Messe von Organist Fischer zur Aufführung gelangten.

Das dritte Abonnementconcert der königl. musikalischen Capelle im Saale des Hôtel de Saxe brachte Cherubini's Ouverture zu „Anakreon", Symphonie Ddur (ohne Menuett) von Mozart, Ouverture zum Märchen von der „Schönen Melusine" und als Novität die dritte Symphonie (Esdur) von Schumann. Das Orchester und mit ihm sein Leiter, Capell-M. Krebs, schienen mit besonderer Vorliebe sich der Ausführung des Schumann'schen Werkes gewidmet zu haben, daher dieselbe in discretester Weise vor sich ging.

Das zweite und Abschieds-Concert der HH. Alfred Jaell und Ferd. Laub hatte am 29. im Saale des Hôtel de Saxe statt. Das Programm war folgendes: Quartett (Fdur, Op. 59) von Beethoven; Lieder von Schumann und Schubert; Quintett (Esdur) für Pianoforte und Streichquartett von Schumann; „Herbstlied" von Mendelssohn; „La Sylphide" von A. Jaell und Tannhäuser-Marsch für Pianoforte von Liszt; „Elegie" von Ernst und „La Ronde des Lutins" für Violine von Bazzini. Das Concert unterstützten die königl. Kammermusiker Seelmann und Meinel, sowie der hier lebende kaiserlich russische Kammermusikus Knecht. Wir haben nur zu bemerken, daß die diesmaligen Gaben der beiden Heroen sich ganz den früheren anschlossen. Ganz besonders schön wurden das Adagio und der letzte Satz aus dem Quartett und das ganze Quintett executirt. In dem Vortrage der „Elegie" vermißten wir die dem Werke innewohnende Gemüthstiefe. Hr. Degele sang Lieder von Schumann und Schubert mit Wärme und charaktervollem Ausdruck. Die Wahl des Liedes von Mendelssohn wollte uns weniger zusagen. Das Concert wurde von Seiten des Publicums sehr beifällig aufgenommen. L. S.

Wien. Der uns bisher gründlich entfremdeten Oratorienmusik ist endlich auch einmal ihr Recht geworden: der „Messias" und „Belsazer" wurden in einer Woche hier zur Aufführung gebracht. Den „Messias" bot die „Gesellschaft der Musikfreunde" gelegentlich ihrer funfzigjährigen Jubelfeier; mit „Balsazer" eröffnete die „Singakademie" ihre diesmalige Saison. Dieses Hervorsuchen der Händel'schen Schöpfungen war eine um so dringendere Pflicht, da in ihnen, von ihren musikalischen Glanzseiten völlig abgesehen, eines der hochwichtigsten Bildungselemente für das gesammte tonkünstlerische Bewußtsein liegt, vornehmlich für die Grundphysiognomie des süddeutschen Musikgeistes, die in dem Worte „Entnervung" am Besten gekennzeichnet wird. Denn Händel's Tonsprache vertritt ganz speciell das mannhaft-urkräftige, im engsten Sinne plastisch-musikalische und insonderheit urbildlich-volksthümliche Element. Die „Gesellschaft der Musikfreunde" konnte deshalb eine neue Aera nicht würdiger beginnen, als mit dem „Messias". Zwar kommt in demselben eigentlich nur das lyrisch-epische Wesen zu einem durchgreifend selbständigen Durchbruche — denn das dramatische Element, der eigentliche Nerv des jetzt- und allzeitgemäßen Kunstwerkes, haftet an diesem Werke blos äußerlich und erreicht nur an einer einzigen Stelle seinen vollgültigen Ausdruck —, aber der Kern alles Händel'schen Schaffens, jenes gewaltige Pathos der Volksthümlichkeit oder umgekehrt jene vom Verklärungsgeiste wahrer Askesis durchdrungene Popularität, entfaltet und offenbart sich im „Messias" am Mächtigsten. Lebt im „Belsazer" auch eine ungleich höhere poetische Lebensschwungkraft, so bietet er doch des Abgeblaßten, Unzeitgemäßen die Menge und stellt Beschauliches neben Weltliches, Erhabenes neben frost-Conventionelles, oft sogar entschieden Gemeinplätziges. Hierzu trat, daß „Belsazer" dies Mal in der Mosel'schen Bearbeitung gebracht wurde, dessen Pseudopartitur allen Künstlergenossenschaften kunstpolizeilich verboten sein sollte. Warum aber gab man beide Werke nicht nach der in jeder Richtung mustergültigen Edition der „Haendel-Society"? Denn auch beim „Messias" war die Mozart'sche Bearbeitung gewählt worden, die freilich ungleich getreuer ist, als die von Mosel. — Das Kennzeichen der Messias-Aufführung war: Schwungkraft in Betonung alles Chorischen. Frau Passy-Cornet, Frl. Bettelheim und Hr. Panzer leisteten ganz Vorzügliches; dies würde auch bei Hrn. Olschbauer der Fall gewesen sein, wenn er nicht mit stimmlicher Unaufgelegtheit zu kämpfen gehabt hätte. Die Leistungen des Orchesters konnten im Ganzen befriedigen; die kleine, aber klangkräftige Orgel, von Hrn. L. R. Bibl jun. meisterlich gespielt, that in Solo- wie Chorsätzen ihre ganz bezeichnende Wirkung. Herbeck, der gründlich gewissenhafte und reichbegabte Dirigent, war die befruchtende Seele dieser hocherfreulichen Festaufführung. — Die Wiedergabe des „Belsazer" wurde an Stelle des erkrankten Stegmaier von Hrn. Krenn, einem allseitig gebildeten und in seiner Sphäre bisher sehr erfolgreich thätig gewesenen Kirchenchor-Dirigenten, geleitet. Die Chöre, obgleich hier und da Spuren einst gewordener höherer Anregungen aufweisend, kamen im Ganzen nicht viel über die Stufe blos correcten Betonens hinaus. Die Solisten ließen, mit Ausnahme des Hrn. Olschbauer, viel zu wünschen übrig, ebenso das Orchester. — Zwei Tage nach der Aufführung des „Messias", gleichzeitig mit dem Schillertage, hatte die „Gesellschaft der Musikfreunde" eine Nachfeier ihres Jubiläums veranstaltet, die einen wesentlich socialen, conversationellen Charakter trug. Ein gleiches Gepräge hatte der Schillerabend des „Akademischen Gesangvereins", an welchem vor Allem Mendelssohn's Künstlerchor und ein sinniges „Bacchanale" von W. Speidel zündend wirkten. — Prof. C. F. P. Gräbener gab eine „Soirée musicale" und führte sich in derselben als Componist bei uns ein. Daß es solcher Einführung erst durch seine Person bedurfte, ist kein günstiges Zeichen unserer musikalischen Culturzustände. Der allerorts geachtete Künstler mußte sich erst hier seßhaft machen, um in eigenschöpferischer Sache zu wirken und auf Grund einer einzigen That — wahrlich recht unverdient — so schnöde wie nur möglich abgefertigt zu werden. Ich beziehe diesen Ausdruck auf den Grundstamm der hiesigen Journalistik, der bei diesem Anlasse sehr scharf, ja lieblos mit Gräbener in das Gericht gegangen. Es ist wahr: Gräbener ist durch und durch Epigone; allein er ist dies im achtungswürdigsten Sinne. Die Art seines Nachempfindens und Erfindens zeigt eben so sehr wie die Art seiner Arbeit den gründlich, ja fein gebildeten Mann und Meister. Gräbener's Melodieführung, Harmonik und Rhythmik verräth den geschmackvoll sichtenden, feinfühlenden und denkenden Musiker, der nichts Unedles zu Markte bringt, sondern überall, vornehmlich aber durch einen gewissen Adel der gedanklichen Ausgestaltungsweise für seine Werke zu fesseln versteht. Namentlich gelingt ihm im ein- und mehrstimmigen Gesangssatze immer das Wiederspiegeln der textlich angedeuteten oder klar ausgedrückten Stimmung. Sein bei dieser Gelegenheit vorgeführtes Streichquartett und Claviertrio gaben sprechende Zeugnisse der oben erwähnten Vorzüge, freilich wol auch der an selbiger Stelle erwähnten Mängel. Wollte man indeß mit jedem Künstler blos deshalb rücksichtslos hart verfahren, weil er kein Eigen- und Allkopf; dann fürwahr gäbe es unter den Trägern des Gestaltungsprincips aller Zeiten und Künste so gründlich aufzuräumen, daß die Zahl der etwa Probehaltigen auf ein gar winziges Quantum zusammenschrumpfte. — Das zweite „philharmonische Concert" brachte wieder sehr buntes Allerlei. Beethoven's Leonoren-Ouverture Nr. 2, Mendelssohn's Ouverture zur „Schönen Melusine" und Schubert's Cdur-Symphonie bildeten die instrumentalen Spitzen: also lauter alte Bekannte. Händel's Altarie aus „Rodalinde", ein in kirchlich-asketische Weisen gekleideter Sehnsuchtsruf einer Liebenden nach ihrem entfernten zweiten Ich, hätte wol durch Bedeutenderes ersetzt werden können. Ungleich nachhaltiger wirkte Pergolese's „Siciliana" für Altsolo und Orchester, eine musikalisch wunderbar reizende, noch jetzt ganz frisch klingende Weise. Frl.

Bettelheim wurde beiden Tonstücken durch stimmlich vollkräftigen und geistig weihevollen Vortrag gerecht. Die Aufführung alles Uebrigen war, bis auf einige vergriffene Tempi, unserer virtuosen Capelle vollkommen würdig. — Hellmesberger hat seine „Quartettabende“ jüngst begonnen; auch Tausig's „Soirées musicales“ nahmen bereits ihren Anfang. — Daß Marschner's „Templer und Jüdin“, die dreizehnjährige Rast im Staube des Opernarchives gehalten, nach einmaligem Wiederauftauchen für lange, wo nicht für immer wieder verschwand, haben Sie längst gemeldet. Frau Dustmann (Rebekka) war an diesem Abende, ungeachtet stimmlicher Unaufgelegtheit — ein Schatten, der leider schon seit langer Zeit auf ihren Leistungen ruht —, ganz Herrin ihrer Rolle, Beck als Templer eine Gestalt voll Kraft und Frische, Ander wie immer auch als Ivanhoe fein und ritterlich in All und Jedem, Hölzel ein Tuck, wie man ihn nicht kernduftiger wünschen kann. Draxler (Großcomthur) und Walter (Hofnarr) haben nicht das nöthige Zeug zu ihren Rollen; die kleineren Partien waren genügend besetzt. Außerdem erwähne ich noch die Wiederaufnahme des „Wasserträgers“. Uebrigens war mein jüngst in d. Bl. angestimmter Jubel über den ziemlich lange beobachteten Wegfall Verdi's, Flotow's und Balfe's aus unseren Opernräumen verfrüht; aber auch Meyerbeer, Gounod und Comp. werden wieder fleißig apotheosirt. — Das „Treumanntheater“ hat mit der Offenbach'schen „Schwätzerin von Saragossa“ neuerdings opern-vaudevillenhaften Humbug niedrigster Sorte gebracht. Besser, wenigstens entschieden künstlerischer, experimentirt die Wiener surrogatartige Opéra comique mit dem Gastspiele der Désirée Artôt, freilich nur mit dem Gaste selbst; denn die von Nah und Fern zusammengetriebene Umgebung der Sängerin ist ein wahrer Schrecken. Die Artôt selbst ist bis jetzt als Rosine im „Barbier“ und als Marie in der „Regimentstochter“ aufgetreten. Sie hat uns gezeigt, daß trotz All und Alledem im undeutschen Süden und Westen noch gesungen, also nicht blos geschrien, geblökt und ähnlicher Unfug getrieben wird. Sie ist Virtuosin und speciell Coloratursängerin im durchgreifendsten, aber auch besten, mit der Zeit beinahe für ganz Deutsch- und Nichtdeutschland verloren gegangenen Sinne. Ihr Sopran ist umfangreich und wohlklingend, ihre Coloratur in allen Erscheinungsarten vom Triller bis zum weitausgreifenden Arpeggio, scalen- und sprungweisen Laufe, von der gebundenen zur abgestoßenen Passage durch und durch behende, rein, geschmeidig, gewandt, gesund und — was die Hauptsache — gleich ihrem Mienen- und Geberdenspiele, ihrer Haltung, Stellung und der Summe aller ihrer Körperbewegungen in jedem Zuge anmüthig, liebenswürdig, aus innerstem Selbst herausgeboren, daher immer anregend. Noch etliche Sänger und Sängerinnen gleicher Art, und der altjunge Rossini käme wieder zu Ehren und würde gar bald sein theils schwindsüchtiges, theils berserkerndes Epigonenthum aus dem Felde schlagen. Daß Frl. Artôt aus der eklig-unweiblichen Regimentsdirne ein Mädchen voll anmuthiger, kindlich-unbefangener Natürlichkeit herausgestellt, sei nebenher erwähnt. Ob dieser idealisirende Act St. Georges-Bayard-Donizetti genehm wäre, ist mir gleichgültig. S.

Breslau. Unser Publicum steht in dem guten Rufe, lebhaftes Interesse an der Musik zu nehmen, und hat denselben oft bewährt; von Zeit zu Zeit scheint es jedoch auf eine etwas starke Probe gestellt zu werden, was wol Jeder zugeben wird, der erfährt, daß nachstehende Aufführungen innerhalb eines Zeitraumes von noch nicht drei Wochen bei uns stattgefunden haben. Da stehen in erster Reihe die Aufführung der hiesigen „Singakademie“, ein Concert des „Orchestervereins“, eine Symphonie-Soirée des königl. Musik-Dir. Schäffer und eine Soirée für Kammermusik, veranstaltet von Hrn. Alfred Jaell. Dazwischen fallen vier Concertvorstellungen der Merelli'schen Operngesellschaft, zwei Monstreconcerte des königl. Musik-Dir. Wieprecht aus Berlin und die wöchentlichen Nachmittagsconcerte der Theater- und Springer'schen Capelle. Wenn nun, trotzdem Hr. Wachtel acht Mal während derselben Zeit bei ausverkauftem Hause in unserer Oper auftrat, die Concertsäle immer gut gefüllt waren, so hat unser Publicum von Neuem seinen Ruf glänzend gerechtfertigt. — Die Aufführung der „Singakademie“ fand am 22. November zur Feier des Todtenfestes unter Leitung ihres Dirigenten, des Hrn. J. Schäffer, im Musiksaale unserer Universität statt. Der Feier angemessen war die Zusammenstellung des Programms, welches Motetten a capella von Michael Bach, Christoph Bach und Melchior Franck, ferner die Cantate „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“ für Soli, Chor und Orchester von J. Seb. Bach und zum Schluß das „Requiem“ von Cherubini brachte. Die Aufführungen der „Singakademie“ zeichnen sich stets durch die größte Sorgfalt und Genauigkeit aus, und so waren auch dies Mal die Leistungen der Sänger wie des Orchesters vortrefflich. Einen tiefen Gesammteindruck vermochten aber die Werke, mit Ausschluß des „Requiem“, nicht auszuüben; unsere Zeit fordert hierbei gebieterisch ihr Recht und verträgt nicht mehr eine Behandlung des Textes, welche statt erhebend geradezu störend auf den Hörer wirken muß. Reichlich entschädigte uns dafür das Cherubini'sche Meisterwerk, in dessen höchst gelungener Aufführung sich deutlich die Liebe und Begeisterung, mit welcher die Mitwirkenden ihre schwierige Aufgabe zu lösen wußten, wiederspiegelte. Die Stimmung der Hörer war eine gehobene. Wir wünschen lebhaft, dasselbe möchte auch in unserer Kathedrale heimisch werden — wenn es überhaupt möglich ist, die große Ausdehnung desselben in die übliche, knappe Form zu zwängen, ohne durch die Kürzungen dem Ganzen zu schaden. Der schon öfter dagegen erhobene Einwand, die Composition sei eine nicht rein kirchliche, erscheint uns unbegründet; denn gerade das dramatische Element, welches sich in dieser Musik ausspricht, steht im innigsten Zusammenhang mit dem Texte und der kirchlichen Handlung. Kleine Aeußerlichkeiten, wie z. B. der Schlag des Tamtam bei der Einleitung des Dies irae u. s. w., würden allerdings außerhalb des Concertsaales wegfallen müssen; das ist aber kaum der Rede werth. — Das vierte Abonnementconcert des „Orchestervereins“ unter Dr. Damrosch's Leitung brachte die Ouverturen zum „Wasserträger“ von Cherubini und „Faust“ von Spohr, sowie Beethoven's Pastoralsymphonie. Den Solovortrag vertrat Hr. Hofopernsänger Woworsky aus Berlin, welcher, im Besitze einer schönen, klangvollen Tenorstimme, zwei Arien aus der „Schöpfung“ und „Euryanthe“ mit Geschmack und richtigem Gefühlsausdruck sang. Die Zuhörer ehrten den Künstler durch stürmischen Applaus. Die Orchesterwerke wurden, wie bisher immer, vorzüglich executirt; besonders kam die Symphonie in ihrer ganzen genialen Naturwüchsigkeit und Großartigkeit zur vollständigen Geltung und begeisterte das Publicum in hohem Grade. Beifall wurde jedem Satze reichlich gezollt. — Wir wenden uns wieder dem Musiksaale der Universität zu und machen dort in der ersten Symphonie-Soirée, welche am 1. December stattfand, Bekanntschaft mit einem unserer ersten Clavierheroen, Hrn. Jaell. Die Wahl der Compositionen ließ uns schon vorher auf einen Künstler der würdigsten Richtung schließen. Hr. Jaell trug das Schumann'sche Amoll-Concert mit warmer Leidenschaft und technisch vollendet vor, trefflich unterstützt von dem Orchester. Wenn wir Etwas anders gewünscht hätten, so wäre es einzig und allein ein etwas mäßigeres Tempo im ersten Satze gewesen. Dagegen müssen wir besonders den Vortrag des zweiten Satzes hervorheben, der, in so zarter, poetischer Weise vorgetragen, einen tief ergreifenden Eindruck ausübte. Eine „Gavotte“ von Seb. Bach, den Desdur-Walzer von Chopin und eine Tannhäuser-Transscription eigener Composition spielte Hr. Jaell noch außerdem und erwarb sich durch die Vollendung und Meisterschaft seines Spieles auch durch diese Solopiècen stürmischen Beifall des Publicums. Von Orchesterwerken führte uns Hr. Schäffer die Ouverturen zu „Egmont“ von Beethoven, „Im Hochland“ von Gade und die Ddur-Symphonie von Beethoven vor. Während die Egmont-Ouverture wie immer zündete, schien die Gade'sche Ouverture nicht sehr zu befriedigen, und in der That steht sie bedeutend hinter den anderen Werken des Meisters zurück, sowol was Originalität, als Intensivität der Gedanken anbetrifft. Das Orchester war vortrefflich. — Am 3. December spielte Hr. Jaell in einer in demselben Saale arrangirten Soirée das Schumann'sche Quintett in Esdur. Wir wüßten dies Mal Nichts anzuführen, was uns nicht entzückt und begeistert hätte. Auch dem Publicum theilte sich bald jene gehobene Stimmung mit, wie sie nur durch die doppelte Wirkung von Meisterwerk und Meisterspiel erzeugt werden kann. Rühmend erwähnen wir dabei des Quartettes, bestehend aus den HH. Louis Lüstner, Hoppe, Valenta und Heyer. Nach dem Quintett machte uns der Concertgeber mit einigen seiner Compositionen, „Chant du matin“, „La fontaine“, „Ballade“ und Dinorah-Transscription, bekannt. Wir zählen besonders die ersteren drei zu den besseren Stücken unserer Salonliteratur. Anmuthige Melodien, hin und wieder recht interessante Harmonien geben Zeugniß von der achtungswerthen musikalischen Richtung des Componisten. Das Publicum nahm auch diese Nummern sehr günstig auf. Liszt's „Tannhäusermarsch“ und Chopin's Cismoll-Walzer gaben uns noch ferner Gelegenheit, den Spieler in seiner Vielseitigkeit zu bewundern. Zwischen den Clavierpiècen sang Frl. Damke von hier eine Arie aus der „Schöpfung“ und zwei Lieder von Schubert und Schumann. Wir würden ungerecht sein, wollten wir die etwas zweifelhafte Leistung der Dame nicht einigermaßen durch ihre sichtliche Befangenheit entschuldigen. Die Wahl der Lieder und der entsprechende Gefühlsausdruck, der ein richtiges Auffassen bekundete, verdient Anerkennung. Wir wünschen der Sängerin, sie möge ihre Befangenheit mehr und mehr verlieren, damit ihre nicht unbedeutenden Stimmittel zur unverkürzten Geltung kommen können. — Hr. Jaell, der noch hier verweilt, wird-

in dem am 8. d. Mts. stattfindenden Concert des „Orchestervereins“ das Cmoll-Concert von Beethoven spielen und uns also auch Gelegenheit geben, ihn als Beethoven-Spieler kennen zu lernen. Ferner steht uns in einigen Tagen der Genuß bevor, in einem Concerte des Hrn. Schäffer Frau Clara Schumann zu hören. — Von den übrigen Concerten, deren wir am Eingange unseres Berichtes Erwähnung thaten, bleibt uns nur übrig mitzutheilen, daß Frl. Zelia Trebelli, das einzige bemerkenswerthe Mitglied der Merelli'schen Operngesellschaft, das Feuer, welches seit ihrer letzten Anwesenheit in den Herzen des Publicums noch glimmte, von Neuem zur lodernden Flamme anfachte. — Die Monstreconcerte (drei Militaircapellen vereinigt), geleitet von Musik-Dir. Wieprecht, haben wir nicht besucht; die Theilnahme des Publicums ist, wie wir hörten, ziemlich lebhaft gewesen. — Unter den Nachmittagsconcerten, deren Programme neben Tänzen und leichterer Opernmusik eine Symphonie und einige classische Ouverturen enthalten, zeichnen sich die Concerte unserer Theatercapelle vortheilhaft aus, welche bei stets gefülltem Saale stattfinden. Wir müssen dabei unser Bedauern aussprechen, daß die classischen Piècen, welche mit besonderer Sorgfalt von dem königl. Musik-Dir. A. Hesse geleitet werden, von mehr oder weniger faden, ja oft ordinären Musikstücken umgeben sind. Leider dürfte eine Abänderung dieses Uebelstandes schwerlich jemals eintreten, weil das Publicum, welches diese Concerte besucht, sich der alten Ordnung schwerlich entwöhnen wird.

Eugen v. Blum.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Frau Köster, welche am 31. Mai 1839 am Berliner Opernhause als Louise Schlegel zum ersten Male debutirte, nahm am 11. d. Mts als Fidelio Abschied von der Bühne. Das Publicum brachte der verdienstvollen Künstlerin die glänzendsten Ovationen. Am Schlusse hervorgerufen, dankte sie mit einfachen Worten und erklärte, daß sie zum Ehrenmitgliede der königl. Oper ernannt worden und also zu ihrer eigenen Freude hoffen dürfe, zeitweise in der classischen Oper, für welche sie gelebt und gestrebt habe, wieder aufzutreten. Wie man hört, wird Frau Köster künftig während einiger Monate des Jahres am Opernhause thätig sein; der König beschenkte sie gelegentlich ihres Rücktrittes aus dem engeren Bühnenverbande mit einem kostbaren Armschmucke. In ihrer Abschiedsvorstellung wirkte auch ihr früherer College, Hr. Zschiesche, mit, der an Stelle des plötzlich verhinderten Hrn. Krause die Partie des Rocca sang. — Der Contract des Hrn. Th. Formes, als dessen Nachfolger schon von verschiedenen Seiten Hr. Wachtel genannt worden war, ist von der Intendanz auf drei weitere Jahre verlängert worden.

Die Gebr. Müller, von deren Ruhm die Berliner Kritik gar zu gern ein Stückchen wegdisputirt hätte, concertirten im vorigen Monate zwei Mal mit glänzendstem Erfolge in Stralsund, und auch in Cöln müssen ihre Leistungen gewaltig gezündet haben; denn in der „Cölnischen Ztg.“ lesen wir: „So hoch auch die Erwartungen gespannt waren, sie fanden sich keineswegs getäuscht; das berühmte Quartett entsprach vollkommen seinem Rufe.“ Und mit Hinweisung auf den Vortrag von Schumann's Adur- und Beethoven's Cismoll-Quartett heißt es in diesem Referate: „Daß die HH. Müller Alles können, was sie wollen, ist keine Frage.“

H. v. Bülow reiste nach seiner Leipziger Soirée nach Carlsruhe und Zürich. In ersterer Stadt unterstützte sein Concert, welches im großen Museumssaale stattfand, Frl. Emilie Genast.

Musikfeste, Aufführungen. Die Aufführung zweier Nummern, „Liebesscene“ und „Fee Mab“, aus „Romeo und Julie“ im vierten Abonnementconcert der königl. Capelle in Dresden veranlaßt C. Banck im „Dr. J.“ zu der Bemerkung: „Die Wiederaufnahme Berlioz'scher Tondichtungen empfangen wir mit Dank; denn Berlioz wird stets eine höchst eigenthümliche und bedeutende Erscheinung bleiben, der wir uns mit dem wohlfeil überkommenen Classicitätsgeschmack nicht voll bruster Abneigung entziehen können, ohne den Gehalt unseres Urtheils in Zweifel zu ziehen. Die Irrthümer Berlioz' werden noch fortwährend geistvoll anregender und fruchtbringender wirken, als die regelrechten Werke wohlgebildeter Mittelmäßigkeit.“ — Der C-Referent der „Const. Ztg.“ schwört natürlich noch auf seinen alten Codex. Unbegreiflich ist uns aber, wie die sich nicht im Geringsten über gewöhnliche Capellmeistermusik erhebende Faustouverture von Lindpaintner, die man außerdem noch oft genug im Theater hört, in das Programm dieses Concertes kommen konnte.

Der „Musikalische Verein“ zu Gera brachte am 11. Mendelssohn's Athalia-Musik zur Aufführung; die Altpartie sang Frl. Lessiak.

Aus Rotterdam wird Günstiges über die von Rappoldi veranstalteten Quartettsoiréen berichtet; ebenso aus Brüssel über diejenigen der HH. Beumer, Dupont, de Bas und Deswert, von den Genannten vor zwei Jahren im „Cercle artistique et littéraire“ begründet. — In Brüssel spielte neulich Louis Brassin ein neues Concert für Pianoforte und Orchester. — Im Saale des „Museums“ hält Prof. Ed. Fétis während des Winters ästhetische und kunstgeschichtliche Vorlesungen. — Ein junger belgischer Geiger Jules Deswert durchreist jetzt Holland.

Durch ein Programm der „Philharmonischen Gesellschaft“ in Potsdam wurden wir unwillkürlich an die einst hochberühmte dortige Wachtparade der bepuderten und bezopften alten Garde erinnert. Ein neuliches Concert dieses Vereins brachte von Orchesterwerken Mozart's kleine Cdur-Symphonie und eine Ouverture von Kalliwoda: gewiß eine Auswahl, welche die nach Idyllischem schmachtenden Berliner anzulocken im Stande ist.

In Oldenburg gelangte am 5. ein Oratorium von L. Meinardus „Gideon“ zur Aufführung, am 11. Hiller's „Zerstörung von Jerusalem“ in Bonn.

Neue und neueinstudirte Opern. Das Leipziger Stadttheater brachte am 12. Grétry's „Richard Löwenherz“, doch schien die Aufführung nicht gehörig vorbereitet zu sein; recht befriedigen konnte aber die des „Tannhäuser“, welche am 14. stattfand. Derselbe erlebte an diesem Abende die 50. Vorstellung an unserem Theater. — Eine 1000. Aufführung fand am 16. in Paris statt; es war die der „Weißen Dame“. Boieldieu's Büste wurde feierlich bekränzt und auf der Bühne eine von Méry gedichtete Cantate vorgetragen.

Die Besucher des Théâtre royal in Brüssel pfiffen vor einigen Tagen Pergolese's „Servante maitresse“ aus; dafür scheint das dortige Publicum der „Königin von Saba“ nach und nach mehr Geschmack abzugewinnen, welche — wir können es kaum glauben — bereits von vier bis fünf deutschen Bühnen vorbereitet werden soll. Wenn es nun einmal etwas Fremdländisches sein muß, so thäten diese Directionen doch klüger, sich noch etwas zu gedulden; denn eben läuft die Nachricht durch die Zeitungen, der Sultan sei mit der Composition einer Oper beschäftigt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Verdi hat vom Kaiser von Rußland den Stanislaus-Orden zweiter Classe verliehen erhalten. — Der Organist Carl Hennig in Berlin wurde zum königl. Musikdirector ernannt.

Todesfälle. Am 6. d. Mts. starb zu Soest in Westphalen der Seminar-Musiklehrer Heinrich Engelhardt, verdient um die Pflege des Kirchen- und Schulgesanges der dortigen Gegend. — Aus Sobslka wird das am 24. November erfolgte Ableben des gewesenen Bürgermeisters Johann Nemecek gemeldet, der über hundert Musiker Böhmens unentgeldlich heranbildete. — Auch die musikalischen Kreise Wien's verloren in den letzten Tagen des vorigen Monats zwei thätige Glieder, die Gesanglehrerin Frau Therese Stilke-Sochocka, unter dem Namen Sabano in der Theaterwelt bekannt, und Adalbert Janausch, Professor am Conservatorium und Mitglied der Hofcapelle und des Hofoperntheaters.

Literarische Anzeigen.

Beim Beginn des neuen Jahrganges werden die verehrlichen Abonnenten der „Neuen Zeitschrift für Musik" ersucht, um Störungen in der Versendung zu vermeiden, ihr Abonnement bei den resp. Buchhandlungen und Postämtern gefälligst rechtzeitig erneuern zu wollen.

Die Verlagshandlung von **C. F. KAHNT.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 26. December 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) $4\frac{2}{3}$ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 26.
Siebenundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die „Serva padrona" des Pergolese und ihre Abenteuer.

Von

E. Schelle.

I.

(Schluß.)

Der Lärm nahm noch mehr zu, als ein „großer Prophet Monet" sich gegen den kleinen aus Böhmen erhob, mit Pathos den Geist Lully's citirte und mitunter dem armen Schüler von Prag arg das Haar zauste. Nun begann das Handgemenge; man ließ die Erörterungen bei Seite und ging sich mit Witzen und Persönlichkeiten zu Leibe. Vergebens rief der Baron Holbach, ein Freund Grimm's, das Amphitheater zu Hülfe; seine Entscheidung blieb machtlos, obwol man an ihr die „böhmische Grazie" bewunderte; denn das Publicum selbst trat nun für den coin du roi auf und las dem armen Schüler bei dieser Gelegenheit derb den Text. Sein ganzes Auftreten — so lautete das Urtheil — zeige, daß er noch sehr jung sei, seine Declamation, daß er den Cursus in der Rhetorik vollendet habe; seine Disputirsucht beweise, daß er die Logik angefangen, sein Vergleich aber des französischen Recitativs mit dem deutschen Kirchengesange, daß er sehr selten die Vesper besuche. Kurz, Grimm bekam einen schweren Stand; er sah jetzt zu spät ein, daß der deutsche Witz es auf die Dauer mit dem französischen nicht aufnehmen könne und war nahe daran, eine sehr lächerliche Figur zu spielen, — als zur rechten Zeit Rousseau wie der brüllende Ajax sich ins Kampfgewühl stürzte und fürchterlich mit seiner knotigen Keule in Form eines weitschweifigen, massiven Briefes über die französische Musik darein hieb. — Wie kann überhaupt von einem Vergleiche Euerer Oper mit der italienischen die Rede sein, rief er den Nationalen grob zu, da es Euch ja an den ersten elementarischen Grundlagen für ausdrucksvollen Gesang fehlt! Habt Ihr denn etwa eine Sprache, die mit ihren Nasenlauten, mit ihrer zweifelhaften Prosodie einer musikalischen Behandlung fähig wäre, wie die italienische? — Und dann Euere Melopöe selbst! — wo findet Ihr hier jenen melodischen Fluß der musikalischen Gedanken, jenes harmonische Verhältniß des Gesanges zu der Begleitung, jene einheitsvolle Selbständigkeit des musikalischen Ausdruckes, welche wie alle Einfachheit die Grundbedingung der Schönheit ist? Versucht es nur, begleitet einmal Euere Airs und Arietten auf italienische Weise, und die Caricatur Eueres Gesanges wird in die Augen springen. Vergebens sucht Ihr diese Unnatur durch eine complicirte, die heterogensten Motive zusammenfassende Begleitung, durch Ueberladung der Harmonie zu verdecken; Ihr begeht damit nur eine Insulte gegen die Ohren, wie Euere Chöre mit ihren Fugen, Imitationen und Gegensätzen eine Insulte gegen den guten Geschmack sind, eine Barbarei, wie die „gothischen Portale" an unseren Kirchen. Ja, eine Unnatur ist Euer Gesang, eine Unnatur namentlich Euer Recitativ, welches mit seinen Vorschlägen, Cadenzen und Pralltrillern, seinem schwerfälligen und planlosen Umherschwanken nach unten und oben aller wahren Declamation Hohn spricht. Sollte wirklich die französische Sprache eines Recitativs fähig sein, so wäre dieses nur auf einem, dem Verfahren Lully's ganz entgegengesetzten Wege zu gewinnen. — Die armen Nationalen erstarrten fast vor Entsetzen, als sie ihre Sprache, den Ruhm ihres Landes, so unbarmherzig verurtheilen hörten. Grimm war gerettet; man ließ den Schüler von Prag prophezeien, so viel er wollte, und warf sich voller Wuth auf den Genfer Philosophen. Waren vorher Propheten erstanden, so regnete es nun von allen Seiten Widerlegungen der Schrift Rousseau's, Reflexionen über die französische Oper von Patrioten, unparteiische Briefe an Rousseau, Apologien der französischen Musik u. s. w. Sollte wirklich die Sprache der Racine und Corneille so mißlautend und hart sein, daß sie für den Gesang untauglich wäre? — fragte man; dann freilich müssen wir, trotz unserem musikalischen Talente, das uns ja Rousseau zugesteht, für immer auf eine eigene Oper verzichten, und mit uns die Engländer und Deutschen, deren Sprachen noch rauher sind. — Mag sein, daß unsere Accente der italienischen Melopöe widerstreben — hieß es von einer andern Seite —, aber haben wir denn je nach einer italienischen Musik gestrebt? Ist unser Recitativ so barbarisch und formlos, so klage man die Musiker

und Sänger an, aber nicht das Organ der Sprache oder gar das System Lully's, an dem ja selbst der Genfer Philosoph so Manches zu rühmen findet. Doch da uns die einfache Begleitung der italienischen Arien vorgehalten, so machen wir unsrerseits den Vorschlag, italienische Melodien ohne alle Begleitung singen zu lassen, wie wir es mit unseren Airs thun können und oft thun, und dann die Effecte zu vergleichen. Es scheint fast, daß es sich in dieser Beziehung ganz anders verhalte und vielmehr die ultramontane Musik mit ihren Verzierungen, Coloraturen, die das Wort ertränken, den ewigen Wortwiederholungen und mit ihren kühnen Harmonien den Vorwurf der Unnatur und Ueberladenheit verdiene. — Das Klügste freilich wäre gewesen, sich der Widerlegung einer Schrift gänzlich zu enthalten, die der Verfasser selbst durch seinen Devin du village praktisch aufs Gründlichste widerlegt hatte. Dadurch hätte man zugleich den eitlen Mann empfindlicher gekränkt, als wenn man ihm jetzt seine Rodomontaden, ja seine Armuth und Verlegenheiten — unedel genug — vorhielt. Allein der Kampf war auf seinem Höhepuncte, die Hitze riß die Gemüther fort. Man reformirte, corrigirte, schimpfte, schrie wirr durcheinander. Das Orchester, von Rousseau zum Theil mit Recht arg mitgenommen, war thöricht genug, das Bild des Verfassers in effigie zu verbrennen, und gab dadurch demselben Gelegenheit zu einem neuen Schlage. Man mißhandelte sich in Versen und Prosa, in Briefen aus dem Diesseits und Jenseits. Dort erzählte ein in dem Elysium angekommener Schatten den neugierigen Seelen, wie der coin de la reine seine Emissaire in alle Cafés sende, die dort förmlich ästhetische Vorlesungen hielten und mit Intriguen und Cabalen aller Art Werbungen anstellten. Noch ergötzlicher aber klagt Harlekin in dem Lustspiele „La Frivolité" über die Raufereien im Café Procope; dort, sagt er, liegen sich beide Parteien in den Haaren; erst spottet man gegenseitig über die Sänger, über den göttlichen Pergolese und den großen Lully, dann wirft man sich die Tassen vor die Köpfe, geht mit Schemelbeinen auf einander los; er selbst habe nur mit genauer Noth seinen Rücken gerettet, da ihn ein großmäuliger Lullyst erkannte und mit seinen Gefährten über ihn herfiel. Ja zuletzt wurde selbst die ehrliche Brochurenhändlerin dem alten Louvre gegenüber ins Getümmel gezogen und mußte dem Publicum erklären, was beide Parteien in all den Schriften gesagt hätten und was sie eigentlich sagen wollten.

Seltsamer Weise ließ der coin de la reine die Person Rameau's unverletzt, ja erwies ihm theilweise die Ehre, ihn als Mittler zwischen Frankreich und Italien hinzustellen, wofür sich der Künstler höflichst bedankte: denn wenn sich Jemand als Franzose fühlte und dies in Styl und Ausdruck zeigte, so war es Rameau, der eine so starke Antipathie gegen die italienische Musik hegte, daß er selbst die „Serva padrona" nie hören mochte. Seine bekannte, von Grétry erzählte Aeußerung gegen Suard, daß, wenn er jünger wäre, er bei Pergolese in die Schule gehen würde, ist, wie erwiesen, Nichts weiter, als eine aus der Luft gegriffene Anekdote, von denen Grétry bekanntlich ein großer Liebhaber war.

Die Direction der Oper hatte, vielleicht auf Betrieb des Hofes, der es mit den Nationalen hielt, dem französischen Geschmack eine Gelegenheit zur Genugthuung geben wollen und gerade zur Zeit der größten Aufregung eine neue Oper von Mondonville, „Titon et l'Aurore", mit aller Pracht auf die Bühne gebracht. Beide Parteien wandten alle möglichen Cabalen an, dies schwache und verfehlte Werk zu halten oder zu stürzen. Fétis erzählt sogar, daß auf Befehl der Minister das Parterre mit Polizeidienern und Garden besetzt ward, welche Befehl hatten, jedem vorwitzigen Italianissimo die richtige Ueberzeugung mit handgreiflichen Gründen beizubringen; daß ferner der Hof in Versailles mit Spannung den Ausgang der Vorstellung abwartete und durch eigens abgefertigte Couriere von dem Erfolge unterrichtet worden wäre. Man muß jedoch nicht Alles im Ernste nehmen, was Fétis erzählt. Unter der Menge der diese Begebenheit behandelnden Documente befindet sich nicht ein einziges, welches zu weiteren Schlüssen als auf einen Theaterscandal in Form eines parti pris d'avance berechtigte. Wol mochten getroffene Polizeimaßregeln viel zu dem Erfolge der Oper mitwirken, über welchen selbst einsichtige Glieder des coin du roi sich mit Unwillen und Schaam aussprachen. Allein inwiefern für den Hof, ja selbst für die Pompadour sich an das Ereigniß ernstere Befürchtungen knüpfen konnten, wie Castile-Blaze meint, ist bei den damaligen Verhältnissen nicht einzusehen. Die Aufführungen des „Titon et l'Aurore" füllten begreiflicher Weise stets das Haus, und Mondonville erhielt einen Applaus, wie er Rameau in seinen glänzendsten Tagen nie zu Theil geworden war; das Alles jedoch that den Erfolgen der Buffonen keinen Eintrag.

Im Grunde war es von Seiten der Nationalen ein unbegreiflicher Mißgriff, den „Titon" den Italienern in die Schale zu werfen. Sie mochten die Oper rühmen, wie sie wollten: außer der eleganten Instrumentation, der brillanten, schon ganz in der Mozart'schen Phraseologie gehaltenen Ouverture und der Tonmalerei eines Sonnenaufgangs war in dem ganzen Stücke Nichts, was auch nur im Entferntesten Rameau oder Lully an Werth gleich kam. Ja war denn überhaupt ein Vergleich zwischen den italienischen Intermezzi und der großen französischen Oper möglich? Einige besonnenere Köpfe unter den Nationalen hatten das gefühlt. — Wozu des zwecklosen Streitens! — riefen sie. Ein entscheidendes Urtheil kann sich nur dann bilden, wenn wir statt der elenden Farcen eine wahre italienische Opera seria neben der unserigen gehört haben werden. — Eine Stimme schlug sogar vor, einige größere Scenen aus französischen und italienischen Opern neben einander aufzuführen und das Publicum nach den hervorgebrachten Effecten entscheiden zu lassen. Das war freilich aus Mangel an ausführenden Kräften unmöglich; wäre es aber ausführbar gewesen, so würde der italienischen Partei dadurch die empfindlichste Niederlage beigebracht worden sein.

Diese sollte ihr indeß nicht geschenkt werden. Versetzte schon die glückliche französische Bearbeitung der „Serva", welche 1754 Baurans unternahm — dieselbe, in der uns das Stück am 13. August vorgeführt wurde —, den Vorurtheilen Rousseau's einen derben Schlag, so stellte kurz nach Abgang der Buffonen 1754 ein Ereigniß die gerühmte Kunstkennerschaft der „hommes de génie et de goût" aus dem coin de la reine vollends in das rechte Licht.

Der Director der komischen Oper, Bonnet, durch die Erfolge der von den Italienern vorgeführten Gattung ermuthigt, beschloß, ein ähnliches Stück anfertigen zu lassen. Der Librettist Vadé machte den Text und Dauvergne, ein junger Musiker, setzte in 15 Tagen die Musik dazu. Um jedoch den Cabalen der Buffonisten zuvorzukommen, wurde vorläufig das strengste Schweigen über das Vorhaben beobachtet. Vielmehr verbreitete Bonnet unter dem Publicum das Gerücht, er habe ein Libretto nach Wien an einen geschickten italienischen Maëstro gesandt, der französisch verstehe und für die französische Oper zu arbeiten wünsche. Die Buffonisten gingen

in die Falle. Als die Oper zur Aufführung kam, brachen sie in einen wüthenden Beifallssturm aus und konnten das Genie des Italieners nicht genug rühmen, ja machten Bonnet die schmeichelhaftesten Complimente, daß er sich nicht an einen französischen Musiker gewendet habe, unter dessen Händen das hübsche Buch sicherlich ungenießbar geworden wäre. Man kann sich daher die Enttäuschung der Italianissimi vorstellen, als sich das Geheimniß enthüllte und der Director ihnen lächelnd in Dauvergne einen Franzosen von reinstem Blute als den wahren Orpheus vorstellte. Schade, daß man das Geheimniß so früh aufdeckte und den genialen Kunstkennern die Gelegenheit benahm, ihre Empfindungen in der Correspondenz von Grimm und Diderot für alle Zeiten niederzulegen. — Jene erwähnte Operette aber ist keine andere, als die zu ihrer Zeit so beliebten und berühmten „Trocqueurs", mit denen sich die eigentliche komische Oper in Frankreich einführte.

Wenngleich diese Thatsachen auf den ersten Blick dem ganzen Kampfe einen mehr carnevalmäßigen als principiellen Charakter verleihen, so lassen sich doch tiefere und am Interesse der Kunst haftende Motive nicht verkennen. Die heftige Polemik beider Parteien hatte die zur Zeit unausfüllbare Kluft zweier, nach ihren nationalen Anlagen durchaus verschiedener Kunstrichtungen aufgedeckt und Seitens der Nationalen den Anfangs unbewußten Trieb des Oppositionsgeistes bis zur vollen und bewußten Ueberzeugung von dem Werthe der Sache verklärt, für die sie kämpften. Der Sieg — sie verdankten ihn eigentlich dem alten „Castor et Pollux" von Rameau, den die Direction im gefährlichsten Moment wieder hervorzog — durfte sie in der That stolz machen. Während ganz Europa sich den Sirenenklängen der italienischen Musik sclavisch beugte, fand diese hier in Paris das Bollwerk, an dem sich ihre Macht brach: ein sicherer Beweis, daß in der französischen Kunst Elemente lagen, die ihr eine eigene Mission vorschrieben.

Zwei Beurtheiler Robert Franz's.

Unter diesem Titel erschien soeben eine Brochure von unserem geschätzten Mitarbeiter, Hrn. Musik-Dir. Julius Schäffer (Breslau, Leuckart), aus der wir das Vorwort mittheilen, um unsere Leser auf en interessanten Inhalt derselaufmerksam zu machen.

„Der Verfasser nachfolgender Zeilen hat bereits im Jahre 1847 durch einige in den Spalten der „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlichte Artikel „Ueber musikalische Recensionen" das vorlaute und anmaßende Treiben unberufener Kritikaster zu geißeln versucht. Seit jener Zeit hat die Musikwissenschaft einen hohen Aufschwung genommen, sind zahlreiche Werke, historischen, ästhetischen und technischen Inhalts, erschienen, die unserer Literatur nur zur Zierde gereichen. Nicht ganz so günstig stellt sich das Verhältniß für die Tageskritik. Zwar läßt sich nicht leugnen, daß den Gewissenhafteren unter den Recensenten das Bewußtsein von der Nothwendigkeit strengerer Wissenschaftlichkeit aufgegangen ist; aber es ist nicht Alles Gold, was glänzt, und ausgestorben sind die Recensenten alten Styls keineswegs. Nur verstehen sie es, unter dem Gewande moderner Bildung sich einzuschleichen, und hinter metaphysischen Kategorien und ästhetischen Schlagwörtern ihre Unwissenheit und Gedankenlosigkeit zu verbergen. Je geschickter sie hierin verfahren, desto gefährlicher wirken sie.

Es dürfte deshalb an der Zeit sein, einmal wieder auf mein früheres Thema zurückzukommen, und von dem „Unwesen musikalischer Kritik in Zeitungen und Brochuren" einige Exempel zu statuiren.

Die Fülle des für diesen Zweck geeigneten Stoffes ist so groß, daß ich ihn unmöglich auf einmal bewältigen kann. Ich wähle mir heraus, was mir der Augenblick anweist. Das so begonnene Geschäft hoffe ich aber in einigen nachfolgenden zwangslosen Heften noch weiter fortzusetzen. Ist dies Geschäft auch Nichts weniger als angenehm, so kann es doch vielleicht für das Gedeihen der ächten Kritik ersprießlich werden, wenn es mir nämlich gelingen sollte, der unächten ein wenig ihr Treiben zu verleiden.

Zur Eröffnung des Reigens habe ich die HH. Carl Debrois van Bruyck und A. Reißmann ausersehen. Beide sind in musikalischen Kreisen bekannt genug, Letzterer als Bücher-Fabrikant, Ersterer als Hauptwortführer in der vor einigen Jahren neu gegründeten „Deutschen Musikzeitung" (Wien, Redacteur Selmar Bagge) und als Musikreferent anderer Zeitschriften.

Mehrere Artikel, die Hr. van Bruyck in neuester Zeit geschrieben, bestimmten mich, ihm vor Allen meine Aufmerksamkeit zu widmen. Unter diesen Artikeln schienen mir wieder eine Recension über Robert Franz in Nr. 5 des dritten Jahrgangs (1862) der „Deutschen Musikzeitung" und ein Aufsatz „Ueber das Vergleichen in der Kunst" in Nr. 9 einer gründlichen Beleuchtung ganz besonders würdig. Beide Artikel haben einen innern Zusammenhang — der spätere giebt offenbar die Grundsätze an, welche den Verfasser bei seiner Recension leiteten. Ich fragte mich daher, ob ich nicht beide Artikel vereint betrachten müßte. Bei näherer Ueberlegung verneinte ich mir diese Frage, und zwar aus folgendem Grunde: In seinen theoretischen Aufsatze vergleicht nämlich der Hr. Verfasser die Künste unter einander theils vom culturhistorischen, theils vom metaphysischen Standpuncte aus. Bezüglich des Metaphysischen proclamirt er aber den Grundsatz, daß es „bekanntlich nicht erwiesen, sondern nur empfunden und geglaubt werden könne". Damit schien mir von vornherein alle und jede Discussion darüber abgeschnitten. Außerdem ist dieser Aufsatz in einem so barbarischen Stile geschrieben, daß es nöthig gewesen wäre, mit dem Autor zunächst ein Pensum über Syntax zu absolviren. Hier nur einige Proben:

> „Wenn also das Vergleichen im Sinne eines eigentlichen und strengen Systematisirens durchaus ad absurdum führt, so ist es andrerseits doch eben so unvermeidlich, jedoch gewinnt es seine eigentliche und ewige Bedeutung nicht vom rein künstlerischen, sondern nur vom metaphysischen Standpuncte aus";

und weiterhin:

> „Und wie viel näher dieser (Cultur des Menschen) die Werke der Plastik und Malerei stehen, erhellt schon daraus, weil ihr Gegenstand größtentheils der Mensch selbst ist: was die Bedeutung betrifft, welche die Musik für die Cultur hat, so erhellt schon daraus, daß sie eine sehr große sein müsse" u. s. w.

Ueber diesen Styl konnte ich nicht hinweg — so ließ ich denn den Aufsatz liegen und begnügte mich mit der Recension, die ja auch genug Gelegenheit giebt, den metaphysischen Standpunct des Autors kennen zu lernen.

Damit man mir aber nicht den Vorwurf mache, daß ich die Sätze desselben aus dem Zusammenhange reiße, so habe ich mich der großen Mühe unterzogen, die ganze Recension vom

Anfang bis zum Ende Satz für Satz zu glossiren. Ich denke, daß ich nicht allein die in ihr herrschende vollständige Begriffsverwirrung und Gedankenlosigkeit erwiesen, sondern auch zugleich dargethan habe, wie das verwerfliche Bemühen, einen wegen seines consequenten und erfolgreichen Strebens von seiner Mitwelt hochgeachteten Künstler wieder herabzuwürdigen, auch die niedrigsten Mittel nicht verschmäht.

Man wird fragen, warum ich mich denn überhaupt mit solchem Zeuge abgebe. Ich thue es, weil ich leider die Ueberzeugung gewonnen habe, daß die Chiffre v. Br. sich gerade in Musikerkreisen einer gewissen Achtung erfreut, und hier die in der Recension ausgesprochenen Ansichten über Robert Franz — freilich mehr instinctiv, als mit Ueberlegung — gutgeheißen werden. Hätte ich nicht diese Ueberzeugung, so würde ich kein Wort über Hrn. van Bruyck verlieren.

Ich habe soeben den Namen Robert Franz genannt, und sehe schon den Einwurf kommen, den man mir machen wird. Man wird nämlich sagen, mein Geschreibsel bezwecke eigentlich doch nur, Robert Franz gegen Angriffe der Kritik in Schutz zu nehmen. Man wird nicht verfehlen, dies als einen rechten „Freundschaftsdienst" zu bezeichnen, da es ja nach Reißmann klar sei, daß eben nur die intimen „Freunde" Robert Franz's für dessen Leistungen einstehen.

Hierauf erwidere ich Folgendes:

Allerdings habe ich von den Schöpfungen Robert Franz's eine günstigere Meinung, als die HH. van Bruyck und Reißmann. Gerade als Freund des Künstlers bin ich wenigstens in der glücklichen Lage, sämmtliche Lieder desselben sehr genau zu kennen, noch dazu, da es mir vergönnt war, das Entstehen der meisten mit zu erleben. Gerade als Freund dürfte ich demnach berufen sein, theils selbst über Robert Franz zu schreiben, theils, was Andere über ihn schrieben, zu prüfen. Meiner Freundschaft für Robert Franz muß es Hr. van Bruyck danken, daß ich mich bewogen fühlte, seine nähere Bekanntschaft zu machen. Meine gegenwärtigen Angriffe hat er aber einzig und allein seiner eigenen, für Kritik ausgegebenen Waare zuzuschreiben, über welche ich um kein Haar anders denken würde, auch wenn ich Robert Franz's ärgster Feind wäre. Darum habe ich mich auch nur gegen die Sätze der Recension gewendet und so viel als möglich geflissentlich vermieden, Robert Franz selbst in die Discussion zu ziehen. Ich wiederhole — es lag mir nur daran, die vollständige Nichtigkeit des in der Recension enthaltenen Raisonnements darzuthun und hier an einem Beispiele zu zeigen, wie die Ritter der hohlen Phrase nach wie vor ihr Wesen treiben. Ob ich damit Etwas für Franz bewirken oder nicht, gilt ganz gleich.

Die Wendung von dem van Bruyck'schen Artikel zu dem Passus über Robert Franz im Reißmann'schen Buche („Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung") ist natürlich und einfach — ersterer ist ja größtentheils nur ein matter Abklatsch des letzteren. Zum Ueberfluß hat Hr. van Bruyck das Reißmann'sche Buch in den Wiener „Recensionen" besprochen und sich ohne Weiteres zu des Autors Ansichten über Robert Franz bekannt. Neben der gespreizten Gedankenlosigkeit seines Genossen bietet Hr. Reißmann einen interessanten Beleg zu der Immoralität eines Theiles unserer Kritikwirthschaft. Näher auf sein Buch einzugehen, lag nicht im Interesse gegenwärtiger Arbeit."

Instructives.

Für Gesang.

Ludwig Stark, Deutsche Liederschule. Stuttgart, J. G. Cotta'scher Verlag.

Die HH. Lebert und Stark haben sich bereits durch ihre große Clavierschule, sowie durch eine Elementarsingschule einen überall geachteten Namen erworben. Auch vorliegendes Werk gereicht Hrn. Stark zu großer Ehre, nicht nur durch die Neuheit und Zweckmäßigkeit der Idee, sondern noch mehr durch die gewissenhafte, geistvolle und siegreiche Durchführung derselben. Der deutsche Sänger wird dadurch zu seinem Hauptziele, dem deutschen Liede, systematisch hingeführt, indem er mittelst einer klaren und sicheren Methode die richtige Tonbildung, Aussprache, Bindung und die übrigen technischen Erfordernisse lernt, hierauf mit den ästhetischen Vorbedingungen des Liedes, den verschiedenen Styl- und Formgattungen bekannt gemacht wird und sogar dem höheren dramatischen Genre näher tritt, so viel wenigstens für die gänzliche Beherrschung des Liedergebietes nothwendig ist. Dabei finden wir vortreffliche Beiträge von den berühmtesten Meistern aller Richtungen, sowie ausgezeichnete Compositionen von des Verfassers eigener Hand. Nirgends ist die wohlklingende Mittellage überschritten. Der Text ist faßlich, treffend und anregend, wie es von einem musikalisch und wissenschaftlich gebildeten Lehrer zu erwarten ist, den das Bewußtsein gründlicher Kenntniß und redlichen Strebens über den Partreien erhält und dessen Werk deshalb berufen scheint, zur Aussöhnung der noch Kämpfenden ein Bedeutendes beizutragen. tz.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Der Musikverein „Euterpe" beschloß den Cyklus seiner diesjährigen Concerte mit einem Concert für Kammermusik, das fünfte der Reihe, am 16. December. Zum Vortrag kamen das von Mortier de Fontaine herausgegebene Concert in Edur von Händel, vorgetragen von Musik-Dir. Blaßmann; Frau Franziska Ritter sprach hierauf die Schumann'schen Balladen „Schön Hedwig" von Hebbel, und „Die Flüchtlinge" von Shelley; hierauf folgte die Sonate Op. 111 von Beethoven, ebenfalls von Hrn. Blaßmann vorgetragen, und nachdem Frau Ritter die Liszt'sche „Leonore" von Bürger gesprochen hatte, machte Schumann's Quintett, vorgetragen von den HH. Blaßmann, Haubold, Ritter, Hunger und Grabau den Beschluß. Frau Ritter sowol wie Hr. Blaßmann ernteten rauschenden Beifall und Hervorruf. Der Ersteren wurde wiederholt schon und erst vor Kurzem in diesem Blatte ausführlicher gedacht. Sie ist Meisterin in diesem Genre. Den Letzteren haben wir voraussichtlich noch öfter im Laufe dieser Saison zu hören Gelegenheit, und werden dann noch näher auf seine Leistungen zurückkommen. Dies Mal wollen wir nur seines verständnißvollen, bewußten Vortrags einerseits, so wie andrerseits seiner ausgezeichneten Technik rühmend gedenken. Wir glauben ihn nach dem bis jetzt von

ihm Gehörten zu den hervorragendsten Pianisten unserer Zeit zählen zu können.

Leipzig. Das zehnte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 18. December — das letzte diesjährige — bot ein bunt zusammengewürfeltes Programm; im ersten Theile ernste Kirchenmusik, im zweiten trivialste Virtuosenmusik. Ist aber die Letztere nicht zu umgehen, wie dies in der That zu Zeiten nicht möglich ist, so muß bei der Anordnung des Programms darauf Rücksicht genommen, müssen überhaupt Musikstücke leichteren Charakters gewählt werden. Dies ist der einzige Ausweg. Hier hatte man das Gegentheil gethan. Die Ouverture zu „Paulus“, Symphonie und Choral aus dem „Weihnachtsoratorium“ und die Esdur-Symphonie von Mozart bildeten den ersten Theil. Der zweite wurde eröffnet durch Adagio und Rondo aus dem Edur-Concert von Vieuxtemps, vorgetragen von Frl. Wilhelmine Neruda; dann folgte „Frühlingsbotschaft“, Chor von Gade; Herr Franz Neruda spielte ein Concertino für das Violoncell von Servais, und nachdem noch ein Chor aus „Blanche de Provence“ von Cherubini vorgetragen worden war, beschlossen die Frls. Marie und Wilhelmine Neruda das Concert mit einem Rondo für zwei Violinen von Maurer. Die Leistungen der Geschwister waren auch dies Mal vortrefflich. Insbesondere erntete Frl. Wilhelmine Neruda für ihr äußerst sauberes, feines und elegantes Spiel rauschenden und zwar verdienten Beifall. Weniger war dies bei Hrn. Franz Neruda der Fall, obschon er sich gleichfalls als trefflicher Violoncellist documentirte. Die Trivialität der Composition schadete seinem Erfolg. Er hatte das Schumann'sche Concert gewählt. Später war das von Servais dafür an die Stelle gesetzt worden.

Leipzig. Der von uns schon neulich erwähnte Pianist Gustav Satter, bisher in New York, war, von Paris kommend, einige Tage hier anwesend. Wir hatten Gelegenheit, denselben privatim zu hören, und können seiner Leistungen, was namentlich das Technische betrifft, nur mit größter Auszeichnung gedenken. Er spielte die Tannhäuser-Ouverture nach einer eigenen Uebertragung, eine Concertparaphrase über Motive aus Liszt's „Préludes“ und Präludium und Fuge von Händel, (ein wenig bekanntes Werk, und wenn wir nicht irren, ursprünglich für Chor mit Orgel geschrieben), endlich Belles de New York, Walzer-Caprice eigener Composition. In allen diesen Werken documentirte er eine wirklich eminente Virtuosität. Der deutsche Musiker wird allerdings in seinen Leistungen die Seite der Innerlichkeit und Poesie noch zu wenig vertreten finden. Um ihn jedoch nicht ungerecht zu beurtheilen, muß man seinen langjährigen Aufenthalt in Amerika in Anschlag bringen. Er gedenkt jetzt in Wien dauernd sich niederzulassen, und es steht zu hoffen, daß er unter den dortigen Einflüssen auch das noch Fehlende ergänzen wird.

Dresden. Am 3. d. Mts. gab der „Tonkünstlerverein“ im Hôtel de Saxe seinen zweiten öffentlichen Productions-Abend. Das Programm brachte unter drei Piècen zwei Novitäten. Letztere bestanden aus einem Divertimento für 2 Oboen, 2 Hörner und Fagotten von W. A. Mozart. Die auf dem Concertprogramme enthaltene Notiz spricht den Zweck und den Charakter des Stückes mit treffenden Worten folgendermaßen aus: „Diese Composition Mozart's hatte mit noch anderen derartigen die Bestimmung, zur Tafelmusik oder zu ähnlichen Zwecken am erzbischöflichen Hofe zu Salzburg vorgetragen zu werden. Aus diesem Grunde sind die Sätze weder groß in der Anlage und breit in der Ausführung, noch durften sie den Ausdruck tiefer und bedeutender Empfindung in sich tragen; es sollte angenehm, heiter und rasch vorbei sein. Die Zeit der Niederschrift ist 1775 bis 1776.“ — Das Werk besteht aus fünf Sätzen, welche jedoch erst vorher von den betreffenden Mitgliedern unter einer größeren Anzahl derartiger Stücke ausgewählt und passend zu einem Ganzen zusammengestellt wurden. Die Ausführung geschah in höchst vortrefflicher Weise durch die Herren Kammermusiker Hiebendahl, Baumgärtel, Hübler, Lorenz, Herr und Stein. Die zweite Novität war eine Sonate für Pianoforte und Violine von Emil Leonhardt, welche vom Componisten und Hrn. Kammermusikus Seelmann vorgetragen wurde. Können wir dem Werke nun auch nicht gerade Neuheit der Gedanken und innewohnende geistige Belebtheit in höherem Grade zusprechen, so haben wir doch Grund, Formgewandtheit und Natürlichkeit in der Erfindung der Motive und entsprechendes Wesen derselben anzuerkennen. Die Sonate wurde beifällig aufgenommen. Den Schluß bildete Beethoven's herrliches Quartett in Esdur (Op. 74) von den HH. Seelmann, Ackermann, Meinel und Schlick in vortrefflicher Weise vorgetragen.

Die zweite Quartett-Akademie der HH. Concert-M. Schubert, Kammervirtuos Kummer und Kammermusiker Körner, Schlenfing und Mehlhas fand am 7. d. Mts. im Saale des Hôtel de Saxe statt. Das Programm brachte Quartett in Gdur (Nr. 1.) von Mozart, Trio für Piano, Violine, und Violoncell in Esdur (Op. 100) von F. Schubert und Quintett in Cdur (Op. 29) von Beethoven. Die Concertgeber scheinen keine Novitäten in ihre Programme aufzunehmen und begnügen sich damit, bereits anerkannte Werke mit durchsichtigster Klarheit und feiner Nuancirung zur Ausführung zu bringen. Man weiß diese reichen Genüsse stets zu würdigen, doch wollen wir nicht verschweigen, daß eine Novität auf das Interesse des Publicums für das Concert wol auch günstig einwirken dürfte. Als Pianist für das Trio trat an Stelle des plötzlich erkrankten Ludwig Hartmann ein Hr. Graue aus Bremen ein. Der junge Künstler ist Schüler von Dreyschock und weilt erst seit Kurzem in Dresden. Derselbe zeigte eine gediegene Schule und entledigte sich seiner Aufgabe in Betracht der Umstände auf eine sehr ehrenvolle Art.

Unser Opernrepertoire erleidet jetzt Schwankungen, welche durch Krankheiten der Opernmitglieder u. dgl. herbeigeführt werden. Tichatschek hat seinen Urlaub angetreten, Schnorr v. Carolsfeld ist unpäßlich. Durch Krankheit der Frau Bürde-Ney wurde die sehnlichst gewünschte Reprise der „Armide“ unmöglich gemacht. Daß es unter solchen Umständen selbst der rühmlichst bekannten Energie der Generaldirection des Hoftheaters zur Unmöglichkeit wird, das einmal festgestellte Repertoire der Oper festzuhalten, ist ersichtlich. — Die Proben zur Oper von Westmeyer „Der Wald bei Hermannstadt“ haben seit längerer Zeit begonnen. Offenbach's „Herr und Madame Denis“ ist wiederholt gegeben, ebenso die „Rosenmädchen“ des Unterzeichneten.

Hr. Concert-M. Lauterbach ist von seiner Concertreise, welche in jeder Beziehung von Erfolg gekrönt worden sein soll, bereits zurückgekehrt.

Am 8. d. Mts. veranstaltete Frau Clara Schumann ein Concert im Saale des Hôtel de Saxe. Die berühmte Künstlerin erfreut sich in den hiesigen musikalischen Kreisen einer in jeder Beziehung so großen Beliebtheit, daß wir es leicht erklärlich fanden, wenn am Tage des Concerts sämmtliche numerirten Plätze vergriffen waren. Der Saal war so überfüllt, daß kaum genügender Platz für die Künstlerin selbst und die Mitwirkenden geblieben. Das Programm lautete: Sonata appassionata von Beethoven (Op. 57) — Recitativ und Arie der Susanne aus „Figaro“ von Mozart — Gigue, Musette und Tambourin von Rameau und Ballade von Chopin (Op. 23.) — Duetten für zwei Soprane von R. Schumann, a) An den Abendstern, b) An die Nachtigall, c) Schön Blümelein — Andante und Variationen für zwei Pianoforte von R. Schumann — zwei Lieder von Schumann, a) Es weiß und räth es doch Keiner, b) An den Sonnenschein — Gavotte (Gdur) von J. S. Bach, Zwei Lieder ohne Worte (Fdur und Adur) von Mendelssohn-Bartholdy. — Frl. Marie Wieck unterstützte die Concertgeberin durch Uebernahme eines Clavierparts in den Variationen und des einen Sopranparts in den Duetten. Arie und Lieder sang Frl. Lorch.

Am 9. d. Mts. gab die königl. Capelle ihr viertes Abonnementconcert mit folgendem Programm: Symphonie in Esdur von Haydn, Ouverture zu „Faust“ von Göthe, von Lindpaintner, Liebesscene und Fee Mab aus der dramatischen Symphonie „Romeo und Julie“ von Berlioz und Leonoren-Ouverture Nr. 3. von Beethoven. Die Symphonie von Haydn hätten wir, bei sonst sehr exacter Ausführung, in den heitern Sätzen ein wenig leichter beschwingt gewünscht. Die Violinvariation im Andante brachte Concert-M. Lauterbach mit vollem, schönem Tone und musikalisch-sauberem Vortrage zur schönsten Geltung. Hatte das Orchester schon bei den andern Werken seine Aufgabe mit Meisterschaft gelöst, so zeigte es seine größte Virtuosität in der Fee Mab. Wir danken es der königl. Capelle und deren Leiter, Capell-M. Krebs, das Werk des geistreichen Franzosen in so vorzüglicher Wiedergabe vorgeführt zu haben. Möchten die größten deutschen Orchester überhaupt bestrebt sein, den Namen Berlioz ihren Programmen mehr und mehr einzuverleiben, sie würden dadurch letztere nicht allein in künstlerischer Beziehung entschieden bereichern, sondern die Ausführung dieser Compositionen dürfte zu gleicher Zeit eine Virtuosenschule für das Orchester bilden. — Der Gesundheitszustand des Capell-M. Rietz ist zwar in der Besserung begriffen, doch schreitet dieselbe nur langsam vorwärts. L. S.

Berlin. Die erste Soirée des Königl. Domchores fand am 27. November im Saale der „Singakademie“ statt. Die Direction hat jetzt die von uns in unseren Kritiken stets befürwortete Einrichtung getroffen, die Claviervorträge aus diesen Concerten als etwas Fremdartiges auszuscheiden und dafür Sologesänge aufzunehmen. Nur dadurch konnte diesen Concerten ein einheitlicher Charakter verliehen werden. Das Publicum schien auch beifällig, wenn die Physiognomien nicht täuschen, diese Aenderung aufzunehmen. Zum ersten Male sang

der Chor Alessandro Scarlatti's (1650—1725) gewaltiges, aber episch-breites „Tu es Petrus"; des Mailänder Giovanni Battista Martini's (1726—1770) dreistimmigen, würdig erhabenen Männerchor „Adoramus te"; Antonio Caldara's (1674—1763) sechszehnstimmiges, im Geiste Palestrina's geschriebenes und durch W. Teschner achtstimmig umgearbeitetes „Crucifixus"; Andreas Hammerschmidt's (1611—1675) kindlich fromm wirkende Motette „Zion spricht" und Joh. Seb. Bach's Meisterchor für Sopran und Alt aus der Cantate „Christ lag in Todesbanden", zu welchem Organist W. Rust im Geiste Bach's eine Clavierbegleitung auf Grundlage des gegebenen Generalbasses geschrieben hat. Die übrigen Chöre: Motette von J. Chr. Bach („Ich lasse dich nicht") und Psalm von Mendelssohn („Warum toben die Heiden") gehören dem Repertoire an. Frl. Malwine Strahl sang, anfänglich befangen, Händel's Arie aus „Messias" „Er weidet seine Heerde". Einen unedeln, theatralischen Effect erzielte sie jedoch am Schlusse mit dem Anschlage des nicht vorhandenen zweigestrichenen b. Das Duett aus dem „Lobgesang" von Mendelssohn sang sie und unser ausgezeichneter Domsänger Hr. Otto mit tief empfundener Auffassung. Hr. Schwantzer begleitete discret am Flügel. Die Ausführung sämmtlicher Chöre unter Hrn. v. Hertzberg's bewährter Leitung blieb, rechnen wir einige Schwebungen in den Knabenstimmen ab, hinter den früheren Productionen an Präcision, Sicherheit und Wirkung nicht zurück. — In einer Matinée beim Musik-Dir. Rob. Radecke am 30. hörten wir Mendelssohn's herrliches Dmoll-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in ganz vorzüglichter Weise vortragen. Den Clavierpart spielte Frau Delphine Baronin v. Knight-Schauroth, Violine und Violoncell die HH. Rehfeld und Dr. Bruns. Außerdem kamen zwei schottische Lieder für eine Altstimme mit Pianoforte- und Violinbegleitung, von Frau Leo gesungen, zwei Piecen für Pianoforte und Violoncell von Rob. Radecke, ein Lied von Fr. Schubert „Gruppe ans dem Tartarus" und Claviersoli, von Frau v. Knight-Schauroth gespielt, zur Aufführung. — In der zweiten Trio-Soirée der HH. Engelhardt (Pianoforte), Hellmich (Violine) und Zürn (Violoncello) am 1. December im Saale des Englischen Hauses kamen zur Aufführung: Trios von A. Stahlknecht (Dmoll, Manuscript), neu, und Mendelssohn (Op. 49, Dmoll) und Beethoven's Fdur-Sonate (Op. 5) für Violoncell und Pianoforte. Wir hörten nur das Stahlknecht'sche Trio und die Beethoven'sche Sonate. Das Trio Adolph Stahlknecht's (königl. Kammermusikus), von dem wir bereits einige zwanzig trefflich gearbeitete Werke für Kammermusik kennen, ist für die drei Instrumente charaktermäßig und wirkungsvoll componirt, zeichnet sich in allen vier Sätzen durch gut empfundene und durchgearbeitete Themen aus, von denen einige allerdings an Weber erinnern. Das Trio und die verständige, künstlerische Ausführung desselben, wie der Vortrag der Beethoven'schen Sonate fand beim zahlreich versammelten Publicum gerechten und allgemeinen Beifall. — Die dritte Symphonie-Soirée der königl. Capelle fand am 3. December im Saale des königl. Opernhauses statt. Zu ausgezeichneter Aufführung kamen unter Capell-M. Taubert's Leitung: Ouverture zur Oper „Dimitri Donskoi" von A. Rubinstein, Bdur-Symphonie von Haydn, Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn und Ddur-Symphonie von Beethoven. Ueber Rubinstein's Ouverture haben wir schon unser Urtheil in Nr. 10 des 56. Bandes d. Bl. niedergelegt. Bekanntlich hatte Hr. v. Bülow dieselbe schon am 9. Februar d. J. im Saale des königl. Schauspielhauses zu beifälliger Aufführung gebracht. — Das erste Abonnementconcert im Saale der Singakademie vom Musik-Dir. Rob. Radecke am 5. December brachte uns Rob. Schumann's „Ouverture, Scherzo und Finale", Carl Reinecke's „Ave Maria" für Chor und Orchester, Ad. Henselt's Clavierconcert, von Hrn. Alb. Werkenthin gespielt, Rob. Radecke's „Nachtstück" für Orchester, Ferdinand Hiller's „O weint um sie", aus den „Hebräischen Gesängen" des Lord Byron für Sopransolo, Chor und Orchester, und Beethoven's Ouverture zu „Leonore" (Nr. 3). Die erste Nummer wurde mit Begeisterung aufgenommen. In Henselt's Clavierconcert legte der Clavierexecutant zwar Zeugniß von bedeutender Fertigkeit ab, aber auch hand- und daumenfeste Proben seines nicht immer ästhetischen Anschlages. Ebenso hätten die Tempi, zur Erzielung einer größeren Brillanz, schneller sein müssen. Sowol das „Ave Maria" mit seinem edel wirkenden Hornquartett, unterstützt von 2 Flöten, 2 Clarinetten und 2 Fagotts, als auch der Trauergesang „O weint um sie" hinterließ einen sehr glücklichen Eindruck in der Versammlung. Der Sologesang in der letzteren Composition hatte eine sehr schwache Vertreterin. Rob. Radecke's „Nachtstück", wenn wir nicht irren ein Instrumentalsatz aus seiner Cantate „Kaiser Max", schildert in populärer Weise meist bezeichnend die beabsichtigte Situation. Sämmtliche Vorträge fanden Beifall. Einzelne Leistungen in der Liebig'schen Capelle hätten besser sein können. — Mozart's „Hochzeit des Figaro" kam am 4. December durch Frau Köster (sie sang die Rolle der Gräfin vor ihrem Scheiden leider zum letzten Male), Frau Harriers-Wippern (sie sang zum ersten Male die Susanne in ausgezeichneter Weise), die Damen Gey (Marcelline) und Münster (Bärbchen), die HH. Krause (Figaro), Woworsky (Basilio), Salomon (Graf), Bost (Bartolo) rc. zu vollendeter Aufführung. Alles wickelte sich unter Capell-M. Taubert's Leitung zur schönsten Einheit ab. — In seiner zweiten Soirée am 7. December brachte Hr. v. Bülow, mit Ausschluß des Opus 106 von Beethoven, nur Producte neuerer Claviermusik zu Gehör: Große Suite in vier Sätzen (Op. 91, Dmoll) — Fantasia e Fuga, Giga con Variazioni, Cavatina, Marcia — von Raff, „Harmonies du soir" von Liszt, Wagner's reizendes Spinnlied aus dem „Fliegenden Holländer" und Schubert's „Ungarischer Marsch", beide Compositionen ungemein wirkungsvoll von Liszt arrangirt und mit Claviereffecten geistreich illustrirt, Franz Kroll's talentvoll durchgearbeitetes Andante und Variationen in D, A. Rubinstein's Präludium und Fuge in G aus Op. 53 und Beethoven's Große Sonate in B Op. 106. So herrliche Details auch die Raff'sche Suite enthält, so vermißten wir bei derselben doch Styleinheit. Die moderne Schule liebäugelt darin zu sehr mit der Classicität Bach's. Dann ist sie auch viel zu lang ausgesponnen und nahm 50 Minuten des Abends allein in Anspruch. Hr. v. Bülow errang durch seine geniale Unfehlbarkeit mit sämmtlichen Nummern den großartigsten Enthusiasmus, der seinen Culminationspunct in Beethoven's Sonate und den Liszt'schen Compositionen fand. — In der zweiten Soirée der HH. Concert-M. Zimmermann und Kammermusikus Jul. Stahlknecht für Kammermusik am 9. December, unterstützt von den HH. Pianist G. Schumann, königl. Kammermusikern Rammelsberg, Richter und Kahle, kamen zu anerkannt beifälliger Aufführung: Haydn's Gdur-Quartett Cah. 5. No. 1., Mozart's Esdur-Quintett (für zwei Geigen, zwei Bratschen und Violoncell) und Mendelssohn's Emoll-Trio (Piano, Violine und Violoncell). — Daß auf allen Gebieten der Musik Berlin seit einigen Jahren mit Riesenschritten vorwärtsstrebt, die neueren und neuesten Erzeugnisse anerkannter Componisten dem Publicum fast durchweg gut vorzuführen, davon zeugen unsere Besprechungen der aufgeführten Werke. Die HH. Gustav Lange und Jul. Oertling eröffneten am 12. December im Saale des Englischen Hauses ihre Soiréen für Kammermusik des Cyklus 1862—1863 unter Mitwirkung des Violoncellisten, Kammermusikus Espenhahn mit J. Raff's zweiter großen Sonate (Adur Op. 78) für Piano und Violine, Rob. Schumann's Fdur-Trio für Piano, Violine und Violoncell, zwei Barcarolen für Piano von Rubinstein (Amoll) und Chopin Op. 60. und dem überaus zart gehaltenen Adagio aus dem Wüerst'schen Violin-Concerte. Auch diese Sonate Raff's enthält bei ihrer großen Länge (sie währte dreiviertel Stunde) der geistreichen Einzelheiten viele. Mächtig zündete Schumann's hier noch nicht gehörtes Fdur-Trio. Nirgend etwas Gemachtes, sondern nur geistig Durchdachtes und Empfundenes, wahre Herzensmusik, und wäre der dritte Satz nicht ächt Schumann'sch, er könnte in seiner tief empfundenen Erfindung und Durcharbeitung für Beethoven'sch gelten. — Frau Fabbri-Mulder, die mit Glück in Amerika sich Lorbeeren ersungen, zeigte sich im königl. Opernhause als Lucrezia Borgia weniger als dramatische, sondern mehr als Coloratursängerin, die noch nicht alle Phasen der Schul- und Stimmbildung durchgemacht hat. In Ermangelung von Kraft, denn ihre Stimme ist nur klein und schwach, — wenigstens füllt sie unser Opernhaus nicht aus —, will die Sängerin jene in naturalistischer, unkünstlerischer Weise durch herausgestoßene Marcatos, die den Fluß der Melodie stören, ersetzen. Mit solcher Gesangsunmanier läßt sich in Europa kein Humbug treiben. — Der Abschiedsvorstellung der Frau Köster gedachten Sie schon. Eine Nachfolgerin für dieselbe ist noch nicht gefunden worden, und damit namentlich die classische Oper nicht gänzlich von unserem Repertoire schwinde, wurde Frau Köster zum „Ehrenmitgliede" der königl. Oper ernannt: ein Fall, der in unserer Operngeschichte einzig dasteht. Vom Könige erhielt die Künstlerin ein kostbares Armband, und ihre Kunstgenossen überreichten ihr am Schluß der Vorstellung eine große, kunstvoll gearbeitete goldne Medaille.

Th. Rode.

Amsterdam. Am 9. November gelangte hier, unter Leitung des Hrn. J. J. van Bree, die Graner Festmesse von F. Liszt zur Aufführung, nachdem Chor und Orchester auf dieselbe mit Sorgfalt und Fleiß vorbereitet worden waren. Das letztere bestand außer den Mitgliedern des kirchlichen Musikcollegiums „Zelu. pro Domo Dei" aus den ersten Künstlern unserer Stadt und entledigte sich seiner Aufgabe in ausgezeichneter Weise. Gleiches läßt sich von den Soli sagen, die durch Frl. Cornelie Troschart, Frau Collin-Löbisch und

die HH. van Ogtrop und Zweers nach der gesanglichen wie geistigen Seite eine vorzügliche Wiedergabe erfuhren. Auch beim Chore war die Liebe und Begeisterung für die großartige Tondichtung klar ersichtlich; wir erblickten unter demselben Verschiedene unserer besten Künstler. So führte Rich. Hol die Tenore an, während wir bei den Bässen G. A. Heinze sahen; und bei solchem Eifer blieb denn auch der Chor nicht hinter den Solo- und Orchesterleistungen zurück. Die Nuancen waren genau in Acht genommen, die Chöre kräftig, wo sie über dem Orchester dominiren sollen, zart und weich in den Pianos. Der Totaleindruck war ein großartiger; nur mußte man beklagen, daß die Orgel nicht rein stimmte. Deshalb wurde dieselbe bei der zweiten Aufführung der „Festmesse" am 28. ganz weggelassen. Diese Wiederholung ging wo möglich noch glücklicher von Statten; ja man konnte schon eine gewisse Leichtigkeit im Vortrage bemerken. Das Hauptverdienst hat sich aber Hr. van Bree erworben, denn er entwarf den Plan zur Aufführung des Riesenwerkes und hat, um diesem gerecht zu werden, nicht Zeit und Mühe gescheut. Nicht nur Amsterdam, sondern die ganzen Niederlande sind ihm, dem würdigen Nachfolger seines Vaters, für diese Großthat in unserm Musikleben verpflichtet.

J. Becker, der soeben zum Ehrenmitglied der „Societé pour l'encouragement de l'art musicale en Hollande" ernannt wurde, trat am 30. zum ersten Male hier auf, und zwar in einem großen Volksconcerte im Park, welches Verhulst dirigirte. Er spielte Beethoven's Violinconcert mit dem glänzendsten Erfolge; außerdem ließ er sich auch in Rotterdam und Utrecht hören, in letzterer Stadt in einem von Rich. Hol geleiteten Concerte. —m—

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Am 21. d. Mts. nahmen die von Laub und Jaell in Wien arrangirten Concerte ihren Anfang. Als Dritter im Bunde fungirte in dieser ersten Soirée Wachtel.

Camillo Sivori hat unter dem Schutze der „Augsburger Allgemeinen Zeitung" das Weichbild Münchens endlich verlassen und zunächst mit Mortier de Fontaine einen Abstecher nach Augsburg gemacht. Am Neujahrstage wird er am Weimarer Hofe spielen.

Musikfeste, Aufführungen. An Beethoven's Geburtstag hatte Concert-M. Oertling in Berlin eine Quartett-Soirée veranstaltet, in welcher die Programmnummern auf den vier, jetzt im Besitze der königl. Bibliothek befindlichen Instrumenten ausgeführt wurden, auf welchen der Meister sich seine Compositionen vortragen ließ. Der Besuch dieses Quartettabends war ein sehr spärlicher.

Das vierte Gürzenich-Concert in Cöln brachte zum ersten Male „Requiem" für Solostimmen, Chor und Orchester von Bernh. Scholz. Der Sologesang war durch ein Frl. Weis und Dr. Gunz aus Hannover vertreten; als Pianist wirkte Hr. J. Seiß mit.

H. v. Bülow und Frl. Genast unterstützten das fünfte Museums-Concert in Frankfurt a. M. Ersterer spielte das Henselt'sche Concert und Transscriptionen von Liszt; Frl. Genast sang Arie aus Händel's „Herakles" und Lieder von F. Schubert, R. Wagner und Liszt.

Das erste Musikvereins-Concert zu Regensburg enthielt in seinem Programme eine, wie man uns schreibt, gut gearbeitete, aber der tieferen Empfindung ermangelnde und zu weit ausgesponnene Festouverture des Musikdirectors am dortigen Theater Zwicker. — Lobend wird der von Concert-M. Berr veranstalteten Soiréen für Kammermusik gedacht. — An zwei Abenden ließ sich auch der Violinist L. Auer hören, dessen Technik man rühmt, dem aber die nöthige geistige Vertiefung zur Zeit noch fehle. In München wirkte er neulich in dem Quartettvereine der Hofmusiker Walter, Closner, Thoms und Müller mit; auch in Augsburg trat er auf.

Aus New York liegen uns zwei interessante Programme vor. Der „German Liederkranz" giebt in dieser Saison unter Direction von A. Paur vier Concerte, welche Compositionen von Palestrina, Lotti, Beethoven (Gloria aus der Ddur-Messe), Mendelssohn (Finale aus „Loreley" und Symphoniecantate), R. Schumann, (Requiem für Mignon und die Manfred-Musik), Gade (Comala) und Liszt (Credo aus der „Graner Festmesse") vorführen werden. — Die „Philharmonic Society" begann ihre Saison am 8. November. Das erste Concert unter Leitung von Th. Eisfeld bot Beethoven's Bdur-Symphonie, Schumann's Manfred-Ouverture (dieselbe erobert sich auch in — Berlin, wie die „Nationalzeitung" dieser Tage meldete, „in den Herzen des sonst so unduldsamen Auditoriums immer mehr Terrain") und die Ouverture zu Ferd. Hiller's Oper „Ein Traum in der Christnacht". William Mason spielte F. Schubert's Phantasie für Pianoforte (orchestrirt von Liszt) und Ballade von Chopin, E. Mollenhauer Mendelssohn's Violinconcert. Die zweite Aufführung dieses Musikvereins wurde von Carl Bergmann dirigirt und bot u. A. Liszt's „Tasso."

Neue und neueinstudirte Opern. W. Westmeyer's Oper „Der Wald bei Hermannstadt" ging am 18. mit recht günstigem Erfolge in Dresden in Scene. — „Romeo und Julie" wurde am 17. im Berliner Opernhause mit neuer Besetzung der Titelrollen durch die Frls. de Ahna und Lucca gegeben. — Das Mainzer Stadttheater hat soeben Fél. David's „Lalla Roukh" in sein Repertoire aufgenommen; die erste Vorstellung fand am 20. statt.

Die Große Oper in Paris, deren bisheriger Leiter Hr. Royer durch den Director der „Opéra comique" Hrn. Perrin ersetzt worden ist, will Herold's Erstlingswerk „L'Illusion" zur Aufführung bringen. Wenn man sich damit nur keine Illusionen macht. Uebrigens soll der Kaiser Hrn. Royer deshalb verabschiedet haben, weil es unerhört sei, daß die Große Oper während des ganzen Winters nicht eine einzige Novität bringe. — Das Theater der „Bouffes parisiens" gab am 18. Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt" zum 400. Male.

Verdi muß vom russischen Hofe ganz besonders begünstigt werden, während die allgemeine Stimmung in Petersburg eine ihm sehr feindselige zu sein scheint. Obwol die Kritik gegen früher viel freier ist, so beklagt sich doch das „Zeitgemäße Wort" daß die Freiheit — sich über die neue Oper auszusprechen — zu beschränkt sei. Das Witzblatt „Der Funke" erzählt von dieser Oper, als in der Türkei gegeben. Selbstverständlich gilt dort auch die schlechteste Musik für willkommen. Uebrigens berichtet die „A. A. Ztg.", daß Verdi nicht 200,000 Francs, sondern 20,000 Rubel Silber Honorar empfangen habe; die Kosten der Inscenirung belaufen sich auf 58,000 Rubel Silber.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musik-Dir. Rosenkranz in Magdeburg ist zum Musikdirector in Wismar ernannt worden. — Der Organist an der St. Jacobi-Kirche in Nordhausen, Heinr. Aug. Schultze, erhielt den Titel eines königl. Musikdirectors.

Todesfälle. In Moskau starb Werstowsky, lange Zeit Inspector des kaiserl. Theaters und auch in Deutschland als Componist bekannt.

Leipziger Fremdenliste. In den letzten vierzehn Tagen besuchten uns die HH. Universitätsmusik-Dir. Dr. Naumann aus Jena, Hofvioloncellist Franz Neruda aus Brünn und die Frls. Wilhelmine und Marie Neruda.

Vermischtes.

Die „Mozartstiftung" in Frankfurt a. M. besaß nach der 24. Bilanz vom 30. September ein Capital von 41,663 Gulden 5 Kreuzer.

Der von Musik-Dir. Brambach begründete „Beethoven-Verein" zu Bonn, eine Vereinigung von Musikern und Musikfreunden zur Förderung und Pflege classischer Instrumentalmusik, hat sich soeben nach mehrjähriger Unterbrechung neu constituirt.

Das Zimmer auf dem Kahlenberge in Wien, in welchem Mozart wohnte, als er seine „Zauberflöte" componirte, wurde vor einigen Tagen demolirt, um dem Neubau eines Schankhauses Platz zu machen.

Bei der tausendsten Aufführung der „Weißen Dame" am 16. December zu Paris sang Mad. Lestage, welche seit 36 Jahren der Opéra comique angehört, auch zum tausendsten Male im Chore mit. — Der Sohn Boieldieu's verzichtete auf die Tantième jenes Abends zu Gunsten der Arbeiter von Rouen, in welcher sein Vater geboren und auch durch ein Standbild geehrt worden ist.

Die Bibliothek des Parktheaters zu Brüssel enthält 477 Opern-, 115 Ballet-, 143 Tanz- und 1284 Vaudeville-Partituren. Darunter befindet sich ein Folioband, 1648 von Th. de Lany gedruckt und Hymnen und Arien für das Glockenspiel enthaltend.

Literarische Anzeigen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.